revue roumaine

1971 2

Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand

Rédaction et administration
5, Strada ION GHICA
BUCAREST
Téléphone : 15.35.88

Imprimé à l'Entreprise polygraphique « Arta Grafică »
133-135, Calea Şerban Vodă
Bucarest

La couverture: «Brisez l'ordre iniuste et impitoyable!», bas-relief de Ion Jalea, inspiré du poème de Mihai Eminescu «Empereur et prolétaire» (détail)

CINQUANTENAIRE DU PARTI COMMUNISTE ROUMAIN

SOMMAIRE

GEORGE MACOVESCU Un grand anniversaire

LITTERATURE

I. Les Précurseurs (p. 7—38)

Commentaires: ION ROMAN, Les Ecrivains de 1848 et le rêve socialiste — Z. ORNEA, L'Apparition du marxisme en Roumanie — TEODOR VÎRGOLICI, Le Mouvement socialiste et les écrivains

Textes: NICOLAE BĂLCESCU, CEZAR BOLLIAC, I. L. CARAGIALE, C. DOBROGEANU-GHEREA, MIHAĬ EMINESCU, ALEXANDRU MACEDONSKI, DUMITRU TH. NECULUŢĂ, ALEXANDRU ODOBESCU

II. « Les Années de résistance » (p. 39—66)

ILEANA VRANCEA Continuité et esprit révolutionnaire

Textes: TUDOR ARGHEZI, N. D. COCEA, GÁBOR GAÁL, ION TH. ILEA, EMIL ISAC, MIRON RADU PARASCHIVESCU, ALEXANDRU SAHIA, MIHAĬL SADOVEANU, MIHAĬ BENIUC, GEO BOGZA, DUMITRU CORBEA

III. La Nouvelle Genèse (p. 67—166)

MIHAĬ GAFIŢA Les Formes de l'engagement dans la littérature du dernier quart de siècle

Textes

« Le Héraut des temps nouveaux»

EUGEN BARBU, ION GHEORGHE, AUREL DRAGOŞ MUNTEANU, IOANICHIE OLTEANU, JÁNOS SZÁSZ

« Les Racines sont amères »

MIHAĬL RALEA, MARCEL BRESLAŞU, GEO DUMITRESCU, MARIN PREDA, MARIN SORESCU

Homo aedificator

TUDOR VIANU, MARIA BANUŞ, NICOLAE BREBAN, MIRCEA CIOBANU, ION HOREA

« Une terre nommée Roumanie »

GEORGE CĂLINESCU, PAUL ANGHEL, CONSTANŢA BUZEA, FRANZ LIEBHARD, NICHITA STĂNESCU

« Le Sourire de Hiroshima »

EUGEN JEBELEANU, FRANCISC MUNTEANU, SIMION POP, ZAHARIA STANCU

A R T S

Théâtre (p. 167—194)

VALERIU RÂPEANU	Evolution d'une dramaturgie
AL. MIRODAN	Gravité du monde
IOSIF NAGHIU	Poème dédié au personnage
ILIE PĂUNESCU	Redécouverte du héros
ANDREI STRIHAN	Moment théâtral
LIVIU CIULEI	Une partie de la grande symphonie
VALENTIN SILVESTRU	Notes sur l'acteur roumain
IRINA RĂCHIŢEANU-ŞIRIANU	L'Idée agissante
EMANOÏL PETRUŢ	Coude à coude

Cinéma (p. 195—212)

D. I. SUCHIANU	Moments, étapes et caractéristiques du cinéma roumain
ANDREI BLAÏER	Un tel héros . . .
MIRCEA DRĂGAN	Le Peuple, premier personnage du film
SAVEL STIOPUL	Hommage
CĂLIN CĂLIMAN	Vingt années de la vie d'un studio

Arts Plastiques (p. 213—232)

GHEORGHE STROÏA	L'Art et l'humanisme
MIRCEA POPESCU	Considérations sur la peinture et la sculpture roumaines modernes
MARCEL CHIRNOAGĂ	L'Art de choc
ION SĂLIŞTEANU	Le Sens historique de l'œuvre d'art
ADRIAN PETRINGENARU	Sur le climat de la création artistique
AMELIA PAVEL	Aspects des arts graphiques contemporains
GH. SĂSĂRMAN	Traits caractéristiques de l'architecture roumaine ancienne et moderne

Musique (p. 233—253)

VASILE TOMESCU	« Tableaux d'une exposition » de la musique roumaine
THEODOR GRIGORIU	Entre technicité et humanisme
LAURENŢIU PROFETA	Pages d'un journal apocryphe
DORU POPOVICI	Musique roumaine contemporaine. La Chanson de masse. La Cantate

«L'Histoire prouve que tout ce qui est durable et grand dans le patrimoine de la culture nationale et universelle porte le message d'une philosophie humaniste, est inspiré par les problèmes de l'existence sociale. L'humanisme socialiste, philosophie militante de notre époque, professe la confiance dans les facultés de l'homme de se frayer un destin meilleur, dans sa capacité d'auto-perfectionnement, dans l'élévation de ses sentiments et de ses vertus, dans la victoire de la lutte pour le bonheur de l'humanité.»

NICOLAE CEAUȘESCU

Secrétaire général du Parti Communiste Roumain, Président du Conseil d'Etat de la République Socialiste de Roumanie

Un grand anniversaire

par **GEORGE MACOVESCU**

Une analyse scientifique du mouvement littéraire de Roumanie durant les cinquante dernières années fait apparaître au premier plan des conclusions éloquentes se rapportant à des domaines nombreux et variés. Dans cette période, la littérature roumaine s'est enrichie de valeurs impérissables, elle a élargi de façon substantielle ses dimensions, a pénétré dans le circuit international, est devenue partie intégrante de la formation spirituelle du peuple roumain. Nous n'exagérons certes pas en affirmant que la littérature créée en Roumanie représente une importante contribution à l'affirmation, en tant qu'art majeur, de la littérature mondiale de notre siècle.

La société roumaine a subi, durant ces cinq dernières décennies, des secousses profondes et des transformations radicales. Les contradictions sociales et politiques de l'entre-deux-guerres ont également marqué le développement de la littérature, développement lui-même contradictoire. En 1921 a pris naissance, en Roumanie, le Parti Communiste Roumain, événement marquant une nouvelle phase de la lutte de classe en Roumanie. Ce nouvel organisme politique allait révolutionner la société roumaine sous tous ses aspects, transformer radicalement sa structure, après la deuxième guerre mondiale. L'influence du Parti Communiste Roumain s'est fait sentir dès sa fondation, non seulement dans le domaine politique et social, mais également dans celui de l'idéologie, de l'art, de la littérature. Certes, ce processus ne doit pas être considéré de façon mécanique, c'est-à-dire que sa valeur ne doit pas être appréciée du point de vue du nombre des œuvres ou des écrivains. La superstructure évolue plus lentement, et l'art plus lentement encore. Pourtant, une analyse rétrospective montre clairement l'existence d'une évolution constante de ce processus, une permanente influence exercée par le Parti Communiste Roumain sur les plans de l'idéologie et de l'organisation. La conception du monde qui est celle du Parti s'est fait sentir en matière de littérature et de critique ; durant la décennie 1930—1940, des écrivains membres du Parti ou se trouvant sous l'influence du Parti ont manifesté leur présence par des œuvres de valeur ou par de substantielles contributions dans les pages des revues. Mihaïl Sadoveanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Zaharia Stancu, Geo Bogza, Alexandru Sahia, Miron Radu Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Ştefan Roll, Ştefan Popescu, pour n'en citer que quelques-uns, ont eu conscience du fait que leurs écrits, influencés par l'idéologie de la classe ouvrière, constituaient une contribution à la lutte menée par cette classe. Certains d'entre eux étaient déjà à cette époque de persécutions policières membres du Parti Communiste Roumain, les porte-parole des intellectuels communistes de Roumanie.

Vers la même époque, et notamment dans la quatrième décennie du siècle, après le cinquième Congrès, le Parti Communiste a organisé la publication illégale et légale d'un grand nombre de revues littéraires, où des écrivains et des critiques ont vu publier leurs œuvres et ont participé à des débats prestigieux relatifs aux problèmes soulevés par l'art et la littérature de l'époque en Roumanie. « Era Nouă », « Reporter », « Manifest », « Cadran », sont quelques-unes des revues les plus fameuses dont la parution est due au Parti Communiste Roumain et dont l'existence a été sauvegardée par le Parti. Elles ont groupé des écrivains pleins de talent qui, alors et par la suite, ont fait honneur à la littérature roumaine.

Même pendant la guerre, quand tous les efforts du Parti Communiste Roumain étaient consacrés à la lutte contre l'agression militaire fasciste dirigée contre l'Union Soviétique, pour la libération du pays, la littérature n'a pas été oubliée. Des moyens légaux et illégaux y furent employés. Les pages réservées à l'art et à la littérature dans certains journaux et revues ont paru avec la collaboration d'écrivains communistes ou ont été directement rédigées par eux, travail extrêmement ardu et dangereux, mais qui faisait partie intégrante de la lutte soutenue par le peuple roumain pour sa libération.

Après le 23 Août 1944, une nouvelle étape a débuté. Le pays était libre, le peuple roumain était maître de ses destinées, le Parti Communiste Roumain se trouvait à la tête des grandes actions entreprises en vue de la transformation révolutionnaire de la société. L'art et la littérature ont occupé la place qu'ils méritaient, conformément à la conception du Parti Communiste quant au rôle de l'art et de la littérature dans la nouvelle organisation sociale. Nous n'allons pas énumérer ici les efforts matériels qui ont été fournis. A l'indifférence érigée en dogme s'est substituée une politique de perspective sagement concertée, mise au service du développement de l'art et de la littérature en Roumanie. Dans une égale mesure ont été soutenus les arts et les littératures de toutes les nationalités cohabitantes.

Le Parti a continué à exercer son influence idéologique sur la littérature. L'assimilation, par les écrivains, des conceptions relatives à la vie et à la société, ainsi que de la politique présente et à long terme du Parti Communiste Roumain, a été un processus prolongé qui a donné des résultats brillants : des œuvres d'une haute valeur artistique ont pris corps. Les discussions littéraires qui se poursuivent aujourd'hui dans notre pays partent du même point de vue idéologique qui est celui du Parti Communiste Roumain ; et si ces discussions pénètrent profondément dans la substance des problèmes de la littérature, c'est parce que le Parti encourage de telles discussions et invite les écrivains à les soutenir.

L'art et la littérature constituent des domaines délicats, où les règles et les comportements en usage dans les autres domaines peuvent être inappliquables. Dans la société socialiste de Roumanie, et particulièrement après le IXe Congrès, le Parti Communiste Roumain, exerçant son rôle dirigeant, a trouvé les méthodes les plus indiquées pour appuyer les écrivains et la littérature. L'ingérence brutale et intolérante dans la création des écrivains a été exclue des moyens utilisés. La direction du Parti demande aux écrivains de servir, par l'entremise de leurs œuvres aussi, la grande cause du peuple, du pays, de contribuer à l'édification de la société socialiste, à l'élévation spirituelle des habitants de ce pays, mais elle n'intervient pas pour imposer un style, une démarche, une facture, pour empêcher l'épanouissement des moyens d'expression littéraire, tout au contraire.

Cette liberté comprise, considérée dans l'ensemble des nécessités sociales et dans la perspective du moment historique, a créé une atmosphère littéraire propice aux grandes réalisations.

L'effervescence qui caractérise la vie littéraire d'aujourd'hui en Roumanie est l'une des prémisses qui nous autorise à attendre ces réalisations avec la plus grande confiance.

Zor et de Trajan. Quand il trouve par hasard une flèche de fer ensevelie par le temps auprès des ossements de ceux qui sont tombés sur le champ de bataille, tout ce qu'il sait c'est qu'elle date du temps du Khan Tatar. Rien de plus. Il songe à sa propre situation, il se dit qu'il travaille, qu'il sème pour l'avenir, mais ni lui, ni ses enfants, ni sa femme, ne tireront profit de l'heureuse moisson qui devrait récompenser son labeur. Tel est le droit réservé au paysan dans son pays. C'est ainsi que nous nous expliquons la douleur et le découragement du peuple.

Il faut le répéter, le Roumain a perdu toute trace des traditions que lui léguèrent ses ancêtres; plus d'une fois son état de misère lui a fait oublier même sa noble origine. Perdant le souvenir des grandes actions du passé, aussi bien que tout espoir dans l'avenir et tout sentiment de sa mission, le Roumain a perdu confiance. Quand il fut devenu prolétaire, les mots de patrie et de nationalité n'eurent plus aucun sens pour lui. L'enthousiasme disparut dans son cœur. Ainsi s'explique le sommeil dans lequel est plongé le peuple.

Les abus ont toujours revendiqué une place dans la société. L'histoire de l'humanité nous présente la lutte incessante du droit contre la tyrannie, d'une classe privée de ses droits contre ceux qui les ont usurpés, lutte violente qui a souvent le caractère d'une vengeance, lutte sans fin, puisqu'elle se poursuit encore de nos jours et se poursuivra aussi longtemps qu'il existera encore une ombre de tyrannie, aussi longtemps que les peuples n'auront pas été réintégrés dans leurs droits, aussi longtemps que l'égalité ne régnera pas dans le monde. Notre peuple a eu lui aussi ses Gracques; il n'est pas tombé sans avoir livré des combats; souvent, inspiré par le génie de la liberté, il a ployé pour pouvoir récupérer ses forces. Les choses se poursuivirent ainsi jusque de nos jours. Si le peuple a gagné des droits, pratiquement tout est resté presque comme autrefois, à cette différence près qu'aujourd'hui la lutte même a perdu de sa vigueur.

L'état dans lequel se trouve un peuple donne la mesure de l'épanouissement et du progrès d'un pays. La gloire de la Roumanie a commencé à baisser dès l'instant où le peuple a perdu une partie de ses anciens droits, où la classe des boyards a pris plus d'importance, et aussi depuis la mort du prince Michel le Brave, qui a emporté dans sa tombe la liberté du paysan. Cette époque a été fatale à l'existence de la nation, car c'est depuis que le pays n'a plus eu un seul instant de bonheur, n'a plus brillé par des actions d'éclat, qu'il s'est affaibli et ruiné en même temps que s'éteignaient l'ancienne bravoure et l'intelligence du peuple. Le pays ne fit que baisser, soumis tantôt à une classe, tantôt à une autre. Ses droits politiques furent foulés aux pieds, les traités voués à l'oubli... Certains, considérant que le pays se trouvait au bord de la tombe, voulurent lui donner le coup de grâce, contestant l'existence même de la nationalité roumaine. Le soulèvement de Tudor Vladimirescu représenta l'éveil de la nation; c'est alors que prit naissance le parti national et dès lors le pays se reprit à donner certains signes de vie.

II

Quand les Romains occupèrent la contrée, les Daces étaient tous libres et égaux; tous jouissaient des mêmes droits. C'est pourquoi ils nous apparaissent si grands durant cette période.

Souvenons-nous de leur force de caractère pendant tout le temps que dura l'invasion des barbares, de la façon dont ils conservèrent religieusement leur langue et leurs coutumes, en un temps où l'Europe était en ébullition, où il n'y avait nulle part aucune stabilité, où les peuples chassaient devant eux d'autres peuples, où sur les ruines de l'empire romain se formaient de nouveaux Etats. Certes, il a fallu aux Roumains un courage et une vertu incomparables pour que cette poignée d'hommes qu'ils étaient alors pût survivre parmi les barbares et maintenir sa nationalité intacte.

Souvenons-nous des Roumains au temps de leurs pères véritablement grands, qui personnifièrent toute la vigueur de la nation. Toute cette période est riche en nobles actions. Les luttes glorieuses menées sous Mircea l'Ancien, sous Etienne le Grand, ou Jean Hunyadi, luttes livrées pour l'indépendance et la religion contre l'Islam barbare et fanatique, luttes incessantes où les Roumains couvrirent leurs armes des lauriers de la victoire, défendant avec bravoure la chrétienté, sont une preuve de ce que le Roumain était en ce temps-là.

Souvenons-nous, enfin, de l'époque de Michel le Brave, quand le Roumain avait atteint au sommet de sa grandeur, époque qui nous a laissé les pages les plus glorieuses des annales du

pays. Qui ne s'est enflammé en lisant le récit des batailles de Michel le Brave? Qui n'a admiré son génie et sa valeur?

Călugăreni! Thermopyles des Roumains! Quel cœur ne tressaille-t-il pas à ton souvenir? Combien d'âmes n'en sont-elles pas enthousiasmées? Combien de bras n'armes-tu pas! Quand le Roumain aurait perdu toute confiance, quand la moindre étincelle de patriotisme se serait éteinte dans son cœur, ton nom seul serait en mesure de le soulever, de l'entraîner, de le faire mourir au combat ou remporter la victoire.

En ce temps-là, le Roumain était brave! Son cœur était ouvert à tous les sentiments sublimes, il avait une inébranlable confiance en sa force et en sa mission, confiance qui animait son courage jusqu'à l'héroïsme et lui donnait un caractère digne de l'antiquité. Patrie et indépendance n'étaient point, pour lui, des paroles creuses. Il luttait vaillamment, car il le faisait pour sa terre et pour son bien, car il se souvenait que ses aïeux avaient lutté pour la même cause, car il gardait religieusement ses chers souvenirs du passé et ne souffrait pas que l'étranger vînt profaner les tombes de ses ancêtres. Un mot suffisait pour soulever le pays tout entier; et la victoire était certaine, parce que le peuple combattait pour son indépendance.

Le Roumain avait alors le sentiment de sa dignité. Il levait le front. Il travaillait comme il luttait, ayant appris de ses pères que le travail est sacré. Le sillon lui semblait facile à creuser, quand il pensait à sa femme et à ses enfants. Sous sa main, le champ se couvrait d'une moisson dorée.

Il y a une grande différence entre les Roumains d'aujourd'hui et ceux d'autrefois. A présent, leur situation n'est pas supportable. Ils se trouvent dans l'une de ces positions où le peuple, soudain réveillé, doit opter: ou bien il se soulève, puissant, triomphant, et regagne son indépendance à l'égard de l'étranger et la liberté à l'intérieur du pays — ou bien il souffre dans une attitude passive, mendiant aux autres nations le droit de vivre.

A nous de choisir.

III

L'humanité n'est pas stationnaire. Elle avance sans cesse, renversant tous les obstacles, vers le but que lui désigne le doigt de Dieu. Son développement se poursuit de façon régulière, conformément aux lois physiques du progrès. Ceux qui contestent aujourd'hui le progrès sont peu nombreux. S'il en est encore, qu'ils regardent vers le passé et constatent les transformations! Combien de changements! Aussi bien dans le monde moral que dans le monde matériel. Les tyrans peuvent redoubler de cruauté, ils peuvent employer la force pour entraver le progrès. Ils n'y parviendront jamais. L'idée avance, elle pénètre au cœur du peuple. L'intelligence anéantit les plans des tyrans; il est une loi qui veut que la justice et la vérité triomphent de la force et du mensonge. La force ne crée plus aujourd'hui le droit, et un homme ne peut plus se dresser à la face du monde comme un usurpateur de la souveraineté du peuple et dire: « L'Etat c'est moi. » Les peuples, pour la plupart, ne baissent plus la tête pour obéir au geste d'un monarque. Aujourd'hui, le despotisme lui-même reconnaît leur souveraineté. Aujourd'hui, les peuples cherchent à comprendre avant de croire; leur religion est la convention. Si certains d'entre eux sont encore en esclavage, c'est parce qu'ils ne sont pas éclairés. Eclairons donc le peuple si nous voulons être libres, si nous voulons entrer dans la solidarité des nations, si nous avons le sentiment du devoir, si nous voulons accomplir dans le monde une quelconque mission.

La révolution de 1848 a été une révolution faite pour le peuple, mais non par le peuple. Elle a été l'œuvre des citadins et de la jeunesse éclairée. Le peuple, au début, l'a embrassée avec le feu et l'énergie qui le caractérisent; elle lui montrait l'étoile du salut, qui depuis longtemps s'était éclipsée à sa vue. Si, par la suite, il perdit une partie de la confiance qu'il avait eue en elle au début, c'est son gouvernement qui en fut la cause. Il faut l'avouer, ce fut un gouvernement faible *. Mais ne revenons plus sur le passé. Nous pensons que les membres du gouvernement ont reconnu leurs erreurs; cela suffit pour que nous leur tendions une main fraternelle. Si la révolution a été

* Voir les proclamations où le gouvernement se contredit lui-même. Un jour il déclare que le peuple ne doit plus payer la dîme, etc., et le lendemain, annulant ce qu'il avait fait, il proclame que le peuple doit se conformer aux prévisions du Règlement organique. La révolution était cepedant faite pour la suppression de celui-ci. (Note de Bălcescu)

étouffée comme elle le fut, c'est parce qu'elle avait un caractère restreint, qu'elle se mouvait dans une sphère peu étendue, qu'il lui manquait le véritable élément qui donne vie et grandeur à un mouvement: l'universalité des Roumains; que la révolution ne fut pas une insurrection générale des Roumains, mais seulement un mouvement provincial.

Eclairons le peuple, faisons-lui sentir la nécessité de l'union, si nous voulons faire une révolution véritablement démocratique.

Le mot « union » est aujourd'hui dans tous les cœurs. Tous, nous souhaitons l'union, mais pas celle de nos pères, réalisée par les armes. Michel le Brave est le seul dont le génie soit parvenu à la consolider. Mais elle ne dura pas. Nous voulons l'union morale, nous voulons que tous les Roumains en sentent le besoin et la souhaitent. Elle seule est éternelle. Et pour cela, il faut également éclairer le peuple.

Jeunesse roumaine! Il est temps d'exalter nos caractères, d'arracher l'égoïsme de nos cœurs. Pénétrons-nous de la mission des Roumains. Le moment est venu d'agir et de réfléchir sérieusement. Il est temps de nous donner la main, de former une union fraternelle et de jurer, sur tant de siècles d'esclavage, que nous n'aurons ni trêve ni repos tant que nous n'aurons pas éclairé le peuple. Notre devoir est grandiose; nous devons savoir nous élever jusqu'à lui. Nous devons montrer que la jeunesse renferme en elle l'enthousiasme des grandes actions et le dévouement à la vérité.

Publié dans le journal « Junimea română » n° 1, 1851, Paris

CEZAR BOLLIAC (1813 — 1881)

Le Travailleur

Lorsque je vins au monde, père n'y était plus.
Il avait âprement, vainement combattu
La guigne et la misère.
Elle logeait chez lui, la misère ! Têtu
Il lui tint tête. Mais, hélas ! il fut vaincu
Par les lois du désert.

Un soir, qu'il avait longtemps, longtemps prié,
Dieu prit pitié, et lui rendit la liberté.
Va, pauvre travailleur,
Va, Dieu t'a affranchi, va, tu peux désormais
Monter au ciel là-haut et aller te poser
Auprès du Créateur.

Ma pauvre mère, enceinte, en pleurs et en sueurs,
Me portait dans son ventre, sentait battre mon cœur,
Voyait mourir mon père,
Le regardait mourir, creusait, seule, sa fosse,
Seule, sans pain, ni feu, dans son veuvage atroce
Seule avec sa misère.

Puis, quelques jours après, elle fut délivrée.
Au bout de ses douleurs de gésine, épuisée,
Affamée, la pauvrette,
Etendue sur la paille, près de son nourrisson,
Elle n'avait ni langes, ni le moindre chiffon,
Ni torchon, ni serviette.

Puis, ses larmes devinrent encore plus amères
Voyant son sein tarir, car il ne suffit guère
De chauffer tendrement
A la chaleur du souffle, à la chaleur du sein
Un marmot si malingre, qui a faim, et qui geint
Et piaille tout le temps.

Mais l'amour d'une mère accomplit des merveilles !
Elle sut me donner, de sa vie si vieille,
Une vie nouvelle.
Travaillant nuit et jour, été, automne, hiver,
Sous des soleils de feu, ou par des froids polaires,
Quand tout meurt, quand tout gèle,

Son unique souci fut de me préserver
De tout ce qui fait mal. Elle aimait et voulait
Pouvoir me voir sourire.
Sous ses yeux je grandis. Ô ! comme elle a souri
Lorsque je pus parler ! Ou lorsqu'elle me vit
Essayer de courir !

Quand j'allais à l'école, ô ! avec quelle joie
Elle me regardait, cartable sous le bras,
Astiqué et propret !
Et quand je m'asseyais à table pour manger,
C'était pour elle comme si on lui avait fait
Cadeau du monde entier.

Je grandis, et devins un brave adolescent,
Rangé, grand travailleur, bien-portant et content
De savoir que sous peu
J'allais gagner ma vie, et que dès lors maman
Pourrait se reposer. Cette pensée, vraiment,
Me rendit si heureux !

Hélas ! Plus courte qu'elle ne l'aurait mérité
Fut sa vie ici-bas ! Avant que de quitter
A jamais cette terre,
Elle posa sur moi un regard long et tendre
Et partit soupirant doucement, pour se rendre
Là-haut, près de mon père.

Et j'ai creusé sa tombe avec mes propres bras,
Et ramené la terre sur son cercueil de bois,
O ! Combien j'ai pleuré
De me retrouver seul, et pauvre, et de partir
Sur un chemin de croix semé des souvenirs
De ceux que tant j'aimais !

Pourtant, parmi les brumes, je vis une lueur.
La juste Providence avait ouï mon cœur.
Une blanche orpheline,
Plus pure que la neige, désormais me sera
Perpétuelle joie, inébranlable foi,
Félicité divine.

Nous baissâmes la voix, nous baissâmes les yeux,
Puis nous nous embrassâmes et nous fîmes le vœu
D'être à jamais unis.
Grands Dieux ! Je ne crois pas qu'il y ait sous le ciel
Une aussi belle chose, aussi belle que celle
Par nous, alors, sentie !

Son souffle sur mon souffle, souvent, je lui disais:
« Vois-tu, ce vaste monde, c'est comme un étranger
A qui fort peu lui chaut
De nos soucis. Aussi, orphelines et gueux
Doivent faire bon ménage, pour affronter tous deux
Malheur et destinée.

Petite tourterelle, si seule et égarée,
Je bâtirai ton nid, oui, pour te préserver
Du gel et des tempêtes;
J'irai, chérie, moi-même, t'apporter à manger
Et de tes jours ferai autant de jours d'été,
Autant de jours de fête ! »

Alors, la jeune enfant répondait: « Je te jure,
Dans la mesure de mes forces, d'avoir cure
De tes moindres désirs.
Afin qu'à ton retour je puisse t'embrasser,
Et te sourire, et te préparer à manger
Et te faire plaisir. »

Je travaillais comme quatre, sans murmure.
Mais lorsque je rentrais, je retrouvais mon pur,
Mon charmant ange blanc.
Un jour, elle m'apprit, timide et enchantée
Que sous peu, que bientôt, très bientôt, elle allait
Me donner un enfant.

Moi, cela va sans dire, je mourais d'impatience.
Je soignais ses repas, je sucrais sa pitance,
Pensais à ses désirs.
Mais elle, bien plus sage que moi, me disait: « Non !
Non, pas de gaspillages. Pensons au nourrisson,
Pensons à l'avenir. »

L'heureux terme approchait, quand, hélas, patatras !
Un changement sinistre, horrible pour les masses
Menace l'existence
De tous les malheureux vivant de leur travail.
On augmente la dîme, les corvées et la taille
Et autres redevances !

« Nous n'avons que nos bras, mais ces bras sont à nous !
Ne les assommez pas, ni les poussez à bout ! » —
Hurlèrent les manants.
Baissez tailles et dîmes, corvées, péages, droits !
La réponse fut brève: une armée de soldats
Armée jusque aux dents.

Comme tu trembleras, fausse Justice, quand
Viendra l'autre, la vraie, la juste ! En attendant,
Je tombai dans un rêve
Affreux ! On m'arracha des bras de ma compagne,
On me frappa, on m'enmena au bagne,
Puis, sans merci ni trêve,

On me mit à la peine. Un jour, pas très bientôt,
J'aperçus mon épouse, derrière les barreaux.
Elle poussa un cri.
Exténuée, enceinte, elle revint trois fois
Et ce fut tout. On l'insulta, on l'effraya,
Et même on la battit.

Je ne l'ai plus revue. « O ! Dieu, Céleste Père,
Epouse bien-aimée, et toi, ma douce mère,
Et toi, mon fils sans nom,
Bien loin de cette affreuse, de cette ignoble terre
Vous êtes rassemblés, là-haut, dans les lumières,
Dans le Septentrion !

Oyez ma pauvre plainte ! Ne m'abandonnez point !
Oyez comme mes chaînes se brisent ! Je me joins
A vos mondes meilleurs.
Ici, tout m'indiffère, servage, cruauté.
Je viens, ô ! mes chéris, j'arrive, ayez pitié
Du pauvre travailleur ! »

1844 En français par D. I. SUCHIANU

ALEXANDRU ODOBESCU (1834 — 1895)

Le Travailleur roumain

Qu'elle est large la plaine qui s'étend au pied des Carpates ! Nette et unie, elle se perd au loin sur les bords du majestueux Danube; quelques rivières écumantes et rapides, d'autres calmes et larges, descendant des hauts sommets du septentrion, serpentent à travers, déroulant leurs ondes couleur d'azur sous les chauds rayons du soleil.

Le regard se perd souvent au-dessus de cette plaine; et bien que soient visibles, ici — quelques emblavures de blé ou un champ semé de maïs, là-bas — quelque pommeraie, si ce n'est un vallon couvert de vignes, la trace de l'homme n'est visible nulle part; la solitude, le désert règnent même aux endroits où demeurent des signes de la vie et du travail de l'homme. A peine entend-on, de temps à autre, quelque douce voix chantant une triste et mélancolique complainte; à peine si, à là nuit tombante, lorsque les insectes se mettent à bourdonner dans les herbes, l'on voit s'allumer sur la vaste plaine quelque feu lointain et, tout autour, les figures lasses de quelques laboureurs préparant leur repas, qui mettra fin à leur harassante journée de travail.

Mais sur ces visages on peut lire quelque chose de plus que de l'étiolement et de la fatigue; sous leur front ridé brillent toujours des yeux qui s'efforcent d'apercevoir un avenir meilleur, plus heureux; ces traits si réguliers, si bien dessinés, renferment en eux une force, une énergie, une ténacité qui, certainement, porteront d'abondants et merveilleux fruits. De longues souffrances sont venues ajouter à ces sentiments élevés une expression de mollesse mélancolique, qui s'est changée en chansons, en coutumes dont tout l'esprit de la nation s'est imprégné.

Mais voici venu le temps pour la Roumanie de former, tout entière, une seule et puissante nation, qui s'étendra sur les deux versants des Carpates ((. . .)). Remplissons donc nos âmes d'une vie nouvelle, pleine de vertus ! Chassons-en cette mollesse qui entretient la discorde et la désunion dans nos cœurs, cause de la déchéance de notre noble nationalité !

Seul *le travail*, mais un travail utile et bien fait, sera capable d'extirper cette mauvaise herbe vénéneuse de l'âme fière et douce du laboureur roumain.

Certes, le laboureur est le pivot de la Roumanie ! Apprenons de lui à aimer notre patrie ! Parce qu'il est constamment attaché à la terre du pays, il sait l'aimer et l'honorer ! Cette terre où reposent les cendres de ses parents, cette terre qui absorbe toute la journée la sueur qui coule de son front et dont lève l'épi qui le nourrira lui et ses enfants, cette terre est pour lui un objet sacré, d'adoration et, pourtant, cette terre n'est pas à lui. Elle appartient au hobereau qui la lui donne et la lui reprend, selon son bon plaisir. Horrible dépendance qui met à la disposition du maître non seulement l'honneur et la vie du paysan et de sa famille, mais jusqu'à son cœur et sa conscience !

Tel est le triste sort du laboureur roumain au jour d'aujourd'hui. Cela ne pourra pas durer longtemps ainsi, car les Roumains sont encore un peuple débordant de vie, de jeunesse et d'avenir ! Ils sauront venir à bout de ces injustices, car ils honorent beaucoup trop leur terre natale pour la laisser en proie à la rapine des étrangers et de gens pourris de péchés ! Bientôt, la terre sera rendue au laboureur, par l'amour et les soins duquel les déserts seront changés en riches champs de blé, en vergers féconds, en vastes pâturages d'herbe tendre où paîtra le beau bétail de Roumanie; à la place des chaumières, où les rayons du soleil pénètrent à peine, s'élèveront des maisons claires abondamment pourvues et heureuses; enfin, la Roumanie deviendra un pays digne des dons innés et du grand cœur du peuple qui l'habite.

Nous, les jeunes qui étudions dans des pays étrangers ou dans notre propre pays, prenons pour exemple le véritable Roumain, et appliquons-nous à lui rendre la nourriture qu'il nous donne chaque jour en nourriture intellectuelle, morale, que la science seule peut dispenser et qui sera capable de sortir sans peine le paysan du profond abattement où semblent l'avoir plongé ses souffrances.

Paris, «Junimea română» n° 1, 1851

L'APPARITION DU MARXISME EN ROUMANIE

par Z. ORNEA

Les deux dernières décennies du siècle passé sont marquées par l'apparition dans la culture et la vie publique roumaines d'un nouveau courant, d'une nouvelle orientation. Le mérite en revient en grande partie à Constantin Dobrogeanu-Gherea (1855—1920). Personnalité éminente de la culture roumaine, C.D. Gherea s'est distingué par la diversité de ses préoccupations et par la valeur de son œuvre. A la fois sociologue, critique littéraire et homme politique, Gherea a laissé dans tous ces domaines des créations et des réalisations remarquables, qui l'ont imposé dans la conscience de ses contemporains et de la postérité.

Aujourd'hui, il est difficile de préciser lequel de ces trois domaines a le plus contribué, à l'époque, à la mettre en vedette. Ce fut peut-être un heureux concours de circonstances, un climat spirituel généralisé, propice à la mise en valeur plénière de ses disponibilités. Une chose est certaine, c'est que sa formation scientiste et positiviste, où les rigueurs du matérialisme historique occupaient une place de choix, était dans l'esprit du siècle. C'est peut-être aussi pourquoi C.D. Gherea, qui avait débuté comme journaliste, dans les revues socialistes roumaines de 1883, s'impose brusquement, trois ans plus tard, grâce à une étude polémique retentissante (« A Mr Maiorescu »). Son adversaire n'était pas n'importe qui : c'était le personnage le plus prestigieux de la vie culturelle et littéraire de l'époque, le critique, esthéticien et philosophe Titu Maiorescu, le chef du cénacle bien connu de la « Junimea ».

En peu de temps, Gherea se distingue comme le fondateur d'un nouveau courant dans la critique et l'esthétique roumaines. Sa popularité remarquable n'est pas pour nous surprendre. Maiorescu, à l'instar des autres porte-parole de la « Junimea », avait, dans les septième et huitième décennies du siècle passé, mis en honneur les principes esthétiques post-hégéliens et schopenhauriens, qui eurent une influence décisive sur la valorisation du patrimoine littéraire roumain (Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Ion Creangă, Ion Slavici, Duiliu Zamfirescu, etc.). Durant les vingt dernières années du siècle, les directives naguère fuctueuses avaient commencé à tarir, les échos du scientisme et du positivisme devenant de plus en plus puissants en Roumanie, tandis que la littérature roumaine se trouvait confrontée à de nouveaux impératifs, à de nouvelles préoccupations.

Ses opinions critiques et esthétiques concordent avec les études de Taine, Sainte-Beuve, Brunetière, Brandes, Bielinski, Hennequin. C'est pourquoi elles furent favorablement accueillies, partagées par l'intelligentsia, par un grand nombre d'écrivains. Par ailleurs, une série de circonstances d'ordre social et politique avaient préparé le terrain. A la suite des transformations capitalistes survenues dans la neuvième décennie, le mouvement socialiste avait gagné en ampleur. La jeunesse studieuse s'était ralliée aux idéaux socialistes, rejoignant les ouvriers, organisant un mouvement généreux. Dans les grandes villes, on constituait des cercles socialistes. Des journaux, des revues, des clubs, des conférences publiques à grande audience, imposaient le mouvement socialiste à la conscience publique. Les échos de cette effervescence ont pénétré profondément dans le monde des lettres, fertilisant un état d'esprit latent, déterminant des options spectaculaires.

Peu à peu, une nouvelle orientation prend corps au sein de l'opinion publique, qui s'exprime dans la presse et dans la littérature. On voit se dessiner assez clairement à l'horizon ce qui sera bientôt *le courant du « Contemporanul »*. « Contemporanul » est le nom d'une revue (1881—1891) qui, par ses préoccupations culturelles et scientifiques, par sa tenue, réussit à devenir l'une des publications les plus lues et les plus goûtées par les intellectuels de l'époque. De même que plusieurs de ses satellites, elle accorde une grande place à la littérature. Il convient pourtant de dire que ce n'est pas la littérature publiée par « Contemporanul » ou par d'autres revues d'orientation similaire (« Literatură și știință », « Lumea nouă literară », « Evenimentul literar », etc.) qui confère son importance au nouveau courant. Souvent, la qualité esthétique d'ouvrages signés Traian Demetrescu, Constantin Mille, Sofia Nădejde, A. Bacalbașa, Ion Păun-Pincio, Nicolae Beldiceanu, Paul Bujor, etc. est plutôt mineure. Ce qui n'est pas un cas singulier. L'histoire a enregistré un certain nombre de ces courants littéraires ayant une importance réelle pour une certaine époque, mais qui n'ont pas produit une littérature durable sous le rapport esthétique. Leur signification procède de raisons différentes.

Ce qui fit la notoriété du nouveau courant c'est la revitalisation de certains motifs et principes esthétiques qui avaient soit été momentanément abandonnés, soit proposés pour la première fois. Le courant du « Contemporanul » a le mérite d'amener au premier plan des impératifs et catégories esthétiques majeurs tels que : le rôle et le caractère social de l'art et de la littérature, la place de l'éthique dans la sphère de l'esthétique, le rapport établi entre la politique et l'esthétique, la légitimité de la prise de position sociale en littérature. Les vues affirmées par C.D. Gherea et ses partisans, dans des polémiques devenues fameuses, ont trouvé audience. Les clarifications déterminées par ces vues nouvelles ont acquis au courant de « Contemporanul » la popularité. Fait significatif, les effets de cette orientation esthétique n'ont pas tardé à se manifester, dans l'activité de certains grands écrivains de l'époque : I.L. Caragiale, Alexandru Macedonski, Alexandru Vlahuță, Barbu Delavrancea, Ștefan Petică, etc. Il convient de souligner que ces conquêtes esthétiques (dues à C.D. Gherea et au courant inauguré et dirigé par lui) seront partiellement assimilées ensuite par d'autres courants litté-

raires et culturels (celui du « Sămănătorul » et celui des populistes) qui domineront les vingt premières années du XXe siècle. Au-delà de certains grossissements et déviations regrettables, les nouveaux courants placeront au centre de leurs préoccupations les principes esthétiques proclamés haut et fort par le courant du « Contemporanul ». (Le courant populiste se recommandait d'ailleurs de l'esthétique même de Gherea.) Les écrivains qui ont illustré — en les dépassant — le courant de « Sămănătorul » et le populisme roumain, et parmi lesquels figurent plusieurs grands noms de la littérature roumaine (Garabet Ibrăileanu, Mihaïl Sadoveanu, Octavian Goga, Ion Agîrbiceanu), ont confirmé, par leur œuvre, la valeur des idéaux esthétiques affirmés et défendus par C.D. Gherea et par l'orientation qu'il a mise en honneur.

En matière de critique littéraire, Gherea a le mérite d'inaugurer vraiment la critique moderne de type analytique. Ses investigations qui associent heureusement les nouveaux instruments offerts par la psychologie, l'esthétique et la sociologie, surprennent l'univers particulier des créateurs, leur tonalité stylistique et caractérielle. Ces sondages analytiques ne s'adressent pas à des œuvres mineures. Ils s'appliquent à la création de grands auteurs, tels que Eminescu, Caragiale ou Coşbuc, laquelle est très appréciée par un large public. Ceci étant, au-delà de la qualité de la démarche critique en soi, les études de Gherea ont, par leur modalité d'expression, le mérite d'avoir contribué à former le goût d'un public de condition intellectuelle moyenne, auquel il offre la possibilité de comprendre et d'interpréter les valeurs esthétiques. Réunis en volumes *(Etudes critiques)*, les écrits de Gherea acquièrent une popularité inaccoutumée, ils sont lus et cités, font « école », recrutent des adeptes et partisans. C'est là, justement, ce qui fait le courant du « Contemporanul » et qui n'a pas laissé d'avoir des conséquences dans l'esthétique et la critique roumaines. Plus tard, durant l'entre-deux-guerres, l'orientation imprimée par Maiorescu et qui mettait l'accent sur l'esthétique, en tant que catégorie autonome, et celle de Gherea, où domine l'élément socio-historique, connaîtront une synthèse durable. Ce qui semblait antagonique s'est harmonieusement soudé. Les critiques roumains du XXe siècle (Eugen Lovinescu, George Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu) ont plus ou moins fructifié les démarches des deux orientations esthétiques apparemment irréconciliables autrefois.

Dobrogeanu-Gherea eut encore une vocation, celle de la sociologie, où il donna le meilleur de ses œuvres. A la vérité, sa formation et ses préoccupations le destinaient à la sociologie et il a utilisé l'investigation sociologique dans tout ce qu'il a écrit, y compris, comme nous l'avons dit plus haut, dans ses ouvrages littéraires. Bénéficiant de la perspective ouverte par la sociologie marxiste, dont il connaissait à l'époque, mieux que tout autre en Roumanie, les valeurs et les moyens, Gherea a entrepris une analyse systématique du phénomène social, économique et politique roumain. Il a légué à la sociologie roumaine plusieurs ouvrages denses, des exégèses considérées à juste titre comme exceptionnellement importantes pour la connaissance des phénomènes vitaux de la Roumanie moderne. *Que veulent les socialistes roumains?* (1886), *le Néo-servage* (1910), *A-propos du socialisme dans les pays retardataires* (1911), restent, en raison des diagnostics perspicaces et des pronostics qu'il a formulés, des œuvres marquantes auxquelles les chercheurs continuent d'avoir recours, avec profit. L'ouvrage le plus ample, le plus sagace et le plus riche en suggestions est, sans aucun doute, *le Néo-servage*, où il réussit à offrir une image éloquente des relations anachroniques, qu'il assimilait à ce qu'il appelle le « néo-servage », qui imposaient leur tyrannie à l'agriculture roumaine. Lors de sa parution et aujourd'hui encore, cet ouvrage fut considéré comme une œuvre sociologique d'inspiration marxiste, aux conceptions larges, lucidement appliquée au phénomène social, économique et politique roumain du début de ce siècle, dans les structures intérieures duquel il a su déceler le vice essentiel en en faisant l'analyse et en prescrivant des solutions.

C. Dobrogeanu-Gherea a apporté au jeune mouvement socialiste roumain des débuts de la neuvième décennie, sa maturité, son expérience dans l'organisation et la tactique des actions militantes. Ses qualités l'imposeront assez rapidement à la tête du mouvement. Au demeurant, c'est lui qui élaborera, en 1886, le premier programme du socialisme en Roumanie *(Que veulent les socialistes roumains?)*. Le nom de Dobrogeanu-Gherea est étroitement lié aux événements les plus importants qui ont préparé le socialisme en Roumanie et marqué son évolution souvent sinueuse. Sa haute conscience, son désintéressement, son esprit de sacrifice, lui acquirent l'estime de ses adversaires mêmes. Nombres de grandes personnalités de l'époque comptaient parmi ses amis, l'appréciaient, l'entouraient d'affection et de respect.

Les échos de l'orientation inaugurée par l'esthétique positiviste et historiste de la critique génétique de type analytique, par le truchement de Dobrogeanu-Gherea et l'école de « Contemporanul », se font encore entendre de nos jours, suscitant des commentaires et des controverses.

C'est là, indubitablement, une preuve éloquente de sa vitalité.

LE MOUVEMENT SOCIALISTE ET LES ÉCRIVAINS

par TEODOR VÎRGOLICI

Le mouvement socialiste de Roumanie, qui s'est manifesté durant les deux dernières décennies du XIXe siècle, a exercé une influence féconde, salutaire, aussi bien sur certains aspects de la vie sociale et politique que sur la vie spirituelle, culturelle, artistique et scientifique. Les idées du socialisme scientifique, soutenues notamment dans les colonnes de la revue « Contemporanul » (1881), les conceptions matérialistes introduites dans le domaine de la critique littéraire par C. Dobrogeanu-Gherea, ont contribué activement à la transformation et à l'élargissement de la perspective idéologique des écrivains de l'époque, leur ouvrant de nouveaux horizons esthétiques et les attirant vers des zones d'inspiration inédites. Le sentiment d'humanité qui a caractérisé la littérature roumaine antérieure, le patriotisme ardent, l'esprit militant éclairé par les idéaux de liberté nationale et de justice sociale, si particuliers aux écrivains roumains du XIXe siècle, les idées généreuses qui les ont toujours animés, furent les principales coordonnées qui ont amené de nombreux écrivains, à la fin du siècle dernier, dans les rangs du mouvement socialiste. Il est naturel que les nouveaux idéaux de la classe ouvrière, dynamiques et contenant une nouvelle philosophie quant à la condition humaine, en propageant l'enthousiasme générateur d'énergies créatrices, d'équité sociale, de dignité et de liberté civique, aient attiré en premier lieu les écrivains de la jeune génération, ceux qui avaient à peine fait — ou qui attendaient impatiemment de faire — leur entrée au Parnasse. Un grand nombre de jeunes écrivains de la fin du XIXe siècle, qui se sont rapprochés du mouvement socialiste, sont devenus ultérieurement des personnalités prestigieuses de la littérature roumaine. Le contact qu'ils ont établi avec les idéaux socialistes dans la période de leur adolescence et de leurs études, ou lors de leurs débuts littéraires, même si parfois il a été plutôt d'ordre sentimental et, par la suite, n'a pas comporté une intégration pratique, a eu pourtant des conséquences positives quant à leur création et à leur conception artistique ultérieures. Les idéaux du mouvement socialiste à ses débuts les ont aidés à créer une littérature pénétrant profondément les problèmes humains, se rattachant par des fibres solides à la vie, à l'âme et aux aspirations du peuple, devenant souvent l'écho vibrant des agitations sociales, le miroir véridique des réalités de la première moitié du XXe siècle.

Tudor Arghezi, à l'époque où il était encore un élève du lycée, vers 16 ou 17 ans, prenait part aux réunions du club socialiste de la rue Doamnei de Bucarest et lisait avec un vif intérêt la revue « Lumea Nouă », à laquelle il a d'ailleurs adressé ses premières tentatives littéraires. Dans l'article « La littérature socialiste », publié par le journal « Seara » en date du 28 novembre 1913, Tudor Arghezi se souvenait que « au club socialiste de la rue Doamnei ont passé presque tous les intellectuels qui ont plus de 30 ans et qui se manifestent aujourd'hui dans la presse, dans l'enseignement, dans les professions libres. Quiconque a connu la revue « Lumea Nouă » et le cercle de ses colaborateurs n'a certes pas oublié l'atmosphère étonnamment nouvelle du club socialiste où, du haut de la tribune qui se dressait au fond de la salle, des paroles enthousiastes montaient et fortifiaient les âmes ». Bien des années plus tard, dans l'article « Les écrivains de l'époque », paru dans « Adevărul literar şi artistic » le 19 juillet 1931, Tudor Arghezi précise à nouveau que l'effervescence des idées qui a pris naissance à la fin du siècle dernier sous l'influence du mouvement et des revues socialistes représente un moment prestigieux dans la configuration spirituelle et dans la culture roumaines : « L'école socialiste d'il y a trente ans a donné au public roumain le goût de la littérature, qui est devenu pour lui une grande passion jusqu'à la veille de la guerre. Nous pouvons ajouter, entre parenthèses, que nul mouvement d'idées et de culture ne peut être comparé — ni avant ni après, quant aux conséquences sociales, politiques et littéraires — à l'école de « Lumea Nouă ».

Dans l'atmosphère générale de la fin du XIXe siècle, qui a eu un profond retentissement dans les rangs de la jeunesse, un autre écrivain prend contact avec le mouvement socialiste : Gala Galaction, l'un des plus remarquables représentants de la prose roumaine dans l'entre-deux-guerres. Plus tard, se souvenant de ce moment de sa vie, dans l'article « Poète et prolétaire » publié par le journal « Chemarea » dans son numéro du 7 juillet 1919, l'écrivain notait avec une satisfaction justifiée : « J'ai connu les plus belles journées du premier mouvement socialiste. » Le contact de Gala Galaction avec le mouvement socialiste a été facilité dans la plus grande mesure par son admiration — qu'il partageait avec plusieurs de ses condisciples — pour le critique Constantin Dobrogeanu-Gherea. Durant la dernière décennie du siècle, « la fleur de l'intelligence juvénile se tournait vers le soleil des idéaux sociaux. Par ses critiques littéraires, Dobrogeanu-Gherea avait attiré l'attention et suscité l'enthousiasme de la jeunesse », note Gala Galaction dans un article publié par le journal « Dimineaţa », le 4 mai 1930. Et, dans un autre article, paru dans la publication « Cronica » du 31 janvier 1916, il avouait : « Nous étions avides de connaître les idées nouvelles, nous nous sentions comme des soldats nés pour l'idéal social . . . Mes amis étaient des socialistes, et tous partisans de Gherea. » A partir de cette admiration pour les conceptions esthétiques novatrices de C. Dobrogeanu-Gherea, il n'y avait qu'un pas à faire pour embrasser avec un même

AL. CIUCURENCU: Ana Ipătescu →

élan les idéaux socialistes dans leur ensemble, et pour établir un contact direct, pratique, avec l'activité des milieux socialistes. Du temps où il allait encore au lycée, Gala Galaction avait commencé à fréquenter le club et les réunions du mouvement ouvrier à la salle *Sotir* de Bucarest, où il écoutait les discours prononcés par les coryphées du mouvement socialiste de l'époque.

A Jassy, où paraissait la revue « Contemporanul », les jeunes écrivains du temps connurent la même orientation enthousiaste et généreuse vers les idéaux socialistes. L'un des plus illustres critiques littéraires roumains de la première moitié de notre siècle, G. Ibrăïleanu, s'est formé, durant ses années de jeunesse, dans l'esprit des conceptions avancées et novatrices du mouvement socialiste, par un contact direct avec les préoccupations de la classe ouvrière, par une participation personnelle aux actions de celle-ci. A Bîrlad, où il suivait les cours du collège, G. Ibrăïleanu et son camarade Raïcu Ionescu-Rion, devenu lui aussi, par la suite, critique littéraire, organisent la société « Orientul », dont le programme suivait celui du mouvement socialiste. Dans le courant de l'été 1889, ils publient, en collaboration avec le socialiste Panaït Muşoïu, la revue « Şcoala Nouă », qui avait un caractère de gauche très prononcé. De même, Ibrăïleanu commence à collaborer à la revue ouvrière « România viitoare », qui paraissait à Brăïla, puis, dans les années 1894—1895, à « Evenimentul literar ».

Des témoignages significatifs et particulièrement intéressants, concernant l'influence du mouvement socialiste sur les jeunes intellectuels et écrivains de la fin du XIXe siècle, nous ont également été fournis par le prosateur Eugeniu P. Botez (sous le pseudonyme de Jean Bart). Dans une interview accordée à la revue « Adevărul literar şi artistic », au lendemain de la première guerre mondiale, Jean Bart évoquait ses souvenirs : « Au temps de mon adolescence, on sentait flotter dans l'atmosphère de Jassy un fort courant d'idées humanitaires et généreuses, qui prenait la forme du socialisme romantique dont Ibrăïleanu a si souvent parlé dans ses critiques fines, objectives et substantielles. Athées et révolutionnaires dès notre tendre enfance, nous méprisions l'école, avec son programme et sa discipline rigides, mais nous étions assoiffés de science, de bien et de beau. Nous nous préparions en vue d'une lutte imaginaire, attendue dans un proche avenir, et nous dévorions à qui mieux mieux, pendant des nuits blanches, les ouvrages exposant les doctrines nouvelles et audacieuses, produites par la conception matérialiste du siècle. »

Le mouvement socialiste de Jassy, et notamment la revue « Contemporanul », attire également Dimitrie Anghel. Peut-être faut-il y voir l'influence de son frère aîné, Constantin, qui participait avec ferveur au cercle socialiste conduit par I. Nădejde et devint par la suite un membre marquant du Parti Social-Démocrate des Travailleurs de Roumanie, soit à cause de cette influence, soit par le fait de convictions personnelles et guidé en ce sens par son tempérament, Dimitrie Anghel se rapproche du mouvement socialiste et prend part aux réunions des cercles ouvriers, se comptant parmi ces « jeunes appartenant à la petite bourgeoisie aisée, éléments cultivés et idéalistes », qui venaient « en ouvrant leur cœur plein de conceptions humanitaires, prendre part aux réunions. Cette jeunesse, qui ne connaissait pas encore la vie, en qui les ambitions dormaient encore, qui, si elle s'était trouvée dans un autre pays, où on lui aurait demandé de faire preuve d'abnégation, n'aurait pas hésité, je pense, à sacrifier ce qu'elle avait de plus cher, à rompre avec sa famille et ses parents pour se consacrer au succès de la cause » est évoquée par l'auteur dans son récit « L'Histoire d'une taupinière », du volume *Fantômes*. Le contact de Dimitrie Anghel avec le mouvement socialiste a été surtout d'ordre sentimental. Le poète ne devient pas un militant, mais il maintient longtemps des attaches étroites avec les milieux socialistes, il collabore à leurs revues et, ce qui est plus important encore, certains de ses écrits se distinguent par de vifs accents de protestation sociale.

Un autre remarquable poète du temps, Şt. O. Iosif, a entretenu lui aussi des relations du même ordre avec le mouvement socialiste. Il figurait de même parmi ceux qui fréquentaient les réunions ouvrières de la salle *Sotir* de Bucarest, entretenait des rapports étroits avec la revue « Lumea Nouă literară şi ştiinţifică » supplément littéraire de « Lumea Nouă », organe quotidien du Parti Social-Démocrate des Travailleurs de Roumanie. Il est évident que la note sociale contenue dans l'œuvre poétique de Şt. O. Iosif, son profond sentiment de solidarité humaine avec les humbles et les persécutés, que l'on trouve indiscutablement dans ses vers, sont des échos directs de ses relations avec le mouvement socialiste.

Nombreux sont les écrivains qui, ayant pénétré dans l'atmosphère des idéaux novateurs du mouvement socialiste durant la première période de leur activité créatrice, sont non seulement devenus des personnalités de premier plan de la littérature roumaine, mais ont aussi ouvert de nouvelles perspectives artistiques découvrant de nouvelles sources d'inspiration et laissant une œuvre littéraire d'une haute valeur, consacrée aux problèmes fondamentaux de la vie et des hommes.

← *ION VLASIU: L'Hypérion (Mihaï Eminescu)*

Les Jeunes corrompus

C'est vers vous qu'aujourd'hui je descends, âmes viles,
Pour enfoncer mes griffes, pour brûler votre bile,
Mon blasphème est poinçon
Qui flétrit au fer rouge, comme on marque les bêtes
Par des lettres de feu imprimées sur leurs têtes,
Imprimées sur leur front.

O ! Je sais que ma lyre chantera pour les sourds
Au seuil de votre esprit épris de vices, lourd
D'appétits impavides,
Au bord de votre esprit meurtri par les orgies
Et pourri par les spasmes et par les beuveries
Et par les amours vides.

Que bouillonne la haine dans les veines taries
Que s'éteignent les yeux, que sous les fronts bleuis
Le sang mue en venin;
Que jamais le Prophète ne craigne les bras maigres,
Les gestes avachis, les gestes du malingre
Jeune homme aux cheveux teints.

Que choisir donc de vous, créatures absentes,
Quel feu qui ne s'éteigne, quel verbe qui ne mente,
O! Vous, les morts-vivants,
Voudrez-vous que j'admire les courages du vin?
De la verte bouteille? De la fière putain?
Du chahut de beuglant?

Sur le lit des jeunesses que vous avez souillé
Vous soufflez des microbes. Vos flambeaux ont brûlé
Brûlé par les deux bouts.
Je vous vois flagorner des tout-puissants qui tiennent
Les aujourd'huis, si beaux ! comme forçats en chaînes,
Puis, tombez à genoux !

Debout ! Levez-vous donc ! La gloire des hiers,
Des élans libertaires a hissé ses bannières !
Rome revit son heure !
A nouveau voyons-nous le Peuple-Roi marcher
Clamant ses libertés, tous flambeaux allumés;
C'est le Peuple-Empereur.

Allez, debout ! La trombe de la mort, vainement,
De sa voix fatiguée hurle lugubrement
Comme un lion effrayé.
Ici, tout est à tous. Justice, Liberté,
Ne sont pas simples noms, formules empruntées,
Mais fières vérités.

Ceignez vos gloires, car le grand bal de la mort
Commence. Que le vent vous conduise à bon port,
Aux portes du grand Jeu,
Où, vagues après vagues, que vos grands flots s'élancent
Comme dans la forêt incendiée avance
Le déluge du feu.

Tout le passé murmure. Voyez, l'urne crépite,
Tout le passé revit, les cendres ressuscitent
C'est le Peuple Romain !
Toutes les vieilles ombres revêtent leur armure;
On voit des fronts à grisonnantes chevelures;
C'est César ! C'est Trajan !

Les grands trônes pourris tomberont; et l'on broie
Les chaînes des esclaves, les sceptres des grands rois.
L'enfer, à deux battants,
Ouvre ses larges portes, pour y laisser entrer
Les milliers de monstres, les milliers de tyrans.

Mais que fais-je? Que dis-je? Inutile discours,
Qui essaye d'atteindre les oreilles des sourds,
Les esprits congelés !
La Vertu, la Légende, la Patrie, l'Autel,
Ne peuvent allumer une seule étincelle
Dans ces âmes glacées.

Je me vois épiant, tel un vautour qui guette
Parmi les cœurs de cette jeunesse sourd-muette
Un cadavre à dissoudre.
Je me vois descendant, tel l'épervier qui glisse
Tel le pied des montagnes, dont le front, qui se plisse,
Fait descendre la foudre.

Mais au moins taisez-vous ! Mais au moins avouez
Que vous n'avez jamais vraiment connu ce qu'est
Mystère et sentiment;
Que vos paroles sonnent comme les notes fausses
D'une Cassandre qui pleure pendant les noces
Ou rit à l'enterrement.

1869 **En français par D. I. SUCHIANU**

C. DOBROGEANU-GHEREA (1855 — 1920)

Les Artistes prolétaires intellectuels

Dans mon article intitulé *Polémiques*, j'ai indiqué ce que j'entendais par le courant littéraire des prolétaires intellectuels, en précisant que je n'avais fait que poser le problème, sans avoir la prétention de le résoudre. A cet égard, j'ai noté en passant, et en quelques mots seulement, les caractères sociaux et philosophiques de ce courant. Dans le présent article, je signalerai certains de ses caractères personnels, individuels.

Je crois qu'à présent mon point de vue est absolument clair et ne peut donner lieu à aucun malentendu.

Nous avons une société moderne bourgeoise qui diffère des formes sociales du passé. Dans cette société, les prolétaires intellectuels ont produit un courant littéraire dont le caractère est, lui aussi, différent de celui d'autrefois. Dans cet article-ci, je veux étudier le caractère de ce courant littéraire, dans la mesure où il dépend du caractère des prolétaires intellectuels et où le caractère de ces derniers, des producteurs de ce courant eux-mêmes, dépend de l'organisation sociale moderne.

Avant de poursuivre ces recherches, nous devons élucider les points suivants: la forme sociale qui nous domine n'est pas spécifique — elle est commune à tous les Etats civilisés; partout, les prolétaires intellectuels jouent un rôle important en tant que producteurs intellectuels et, ce qui est plus important encore, les conditions sociales dans lesquelles ils vivent sont les mêmes. On peut donc se poser la question de savoir si nos conclusions se réfèrent aussi aux productions littéraires étrangères. Notre réponse doit être en grande partie affirmative; un grand nombre des caractères de toutes les littératures seront communs, par le fait qu'ils procèdent de causes et de conditions similaires. Il existe cependant aussi des conditions importantes par lesquelles nous nous séparons d'autres cultures et que nous examinerons ci-dessous.

Dans cet article, j'étudierai les caractères personnels, individuels, du courant littéraire concerné. Nous disons personnels ou individuels du point de vue de l'objet littéraire. Du point de vue du sujet, de l'artiste, tout ce qu'il exprimera sera une expression personnelle, cependant, du point de vue de l'objet, cette expression sera sociale quand elle se rapportera à la vie sociale, elle sera philosophique lorsqu'elle exprimera des questions philosophiques et personnelle quand elle exprimera notamment les sentiments personnels de l'artiste. Du reste, cette classification ne peut être rigide, elle est malaisée et d'importance minime quand à notre article. Il est important, ici, de déterminer les caractères de la littérature en question et non de les classifier.

Pour cette étude, nous devons rappeler quelle est la position sociale des prolétaires intellectuels au sein de la société moderne et, dans ce but, nous prierons nos lecteurs de relire les pages consacrées à ce sujet dans notre article sur le mouvement littéraire et scientifique. Ainsi sera établi un lien plus étroit de continuité entre ces deux articles.

Dans le présent article, nous porterons plus loin l'analyse de l'influence moderne exercée sur le prolétaire intellectuel, principalement du point de vue de la vie économique. Je dis principalement, parce que la vie économique, matérielle, en dépit de son prosaïsme, est celle qui, jour après jour, heure après heure, modèle et forme le tempérament, le caractère de l'homme, et, comme telle, elle doit influencer en premier lieu le caractère des manifestations artistiques.

Dans d'autres articles, nous avons montré l'influence désastreuse de la pauvreté actuelle sur le caractère de l'homme moderne.

Mais la pauvreté moderne s'accompagne aussi d'un autre élément terrible: l'incertitude du lendemain.

Quand la pauvreté n'arrive pas jusqu'à la misère, quand l'homme sait que sa position, si pauvre soit-elle, restera demain et après-demain la même, cette permanence de son sort, même mauvaise, peut développer une certaine stabilité dans le caractère, une confiance en soi et une sécurité

(le réflexe de la sécurité économique). Mais la pauvreté actuelle, surtout celle du prolétaire intellectuel et plus encore de l'artiste prolétarien intellectuel, s'accompagne d'une incertitude absolue quant au lendemain; journaliste, il peut être congédié, professeur au cachet, demain il pourra ne plus trouver d'élèves, et ainsi de suite.

Cette incertitude dans la pauvreté même doit développer, dans le caractère de l'homme moderne en général et dans le caractère de l'artiste prolétarien en particulier, l'incertitude, l'inconséquence, l'inégalité du caractère (réflexe de la position matérielle en permanente transformation), l'inquiétude, la révolte intérieure, qui, pour des tempéraments plus faibles, peut aller, jusqu'à la contention morale, jusqu'à la résignation et à d'autres états analogues.

Mais l'incertitude elle-même peut être différente. Ainsi, au Moyen Age, la position du serf ou du vassal était elle aussi précaire. Pendant les interminables luttes entre féodaux, la position de l'homme ne présentait aucune garantie, chaque jour, il pouvait être pillé, voir sa maison détruite, les hommes devaient être armés, prêts au combat, les barons dormaient parfois, chez eux, avec leurs chevaux sellés à proximité. Certes, une telle position était extrêmement précaire. Mais là, les causes étaient évidentes. L'homme savait qu'il devait être dans les bonnes grâces de tel suzerain, qu'il devait combattre tel ennemi, et si une semblable position tendait à développer, dans le caractère de chacun, l'inquiétude, la peur, l'incertitude, les exigences de la lutte contre cette incertitude pouvaient développer des qualités contraires. Chez l'homme qui, armé, attend l'arrivée de l'ennemi, on voit se développe le courage, l'audace, l'assurance.

Toute autre est l'incertitude de l'homme moderne dans la société actuelle, et en premier lieu celle du prolétaire intellectuel. Il dépend de tous, il est durement, impitoyablement frappé, l'incertitude du lendemain pèse sur ses épaules, l'expose à de permanents dangers. Mais par qui il est frappé et comment il doit se défendre, voilà une chose que le prolétaire intellectuel ignore et qu'il n'a pas la possibilité de connaître. Il a perdu ses élèves, il a perdu sa place au journal qui fait de mauvaises affaires. Ses écrits ne se vendent plus, ses articles ne sont plus demandés, en un mot son travail intellectuel n'a plus cours sur le marché — le résultat est clair, il doit souffrir, mourir de faim. Mais à qui la faute? Contre qui doit-il lutter pour contrecarrer le danger?

Contre personne en particulier. Qui peut-on combattre si une publication passe de mode, si — peut-être à cause d'une crise agricole produite par la baisse du prix des céréales en Amérique — un journal ne peut plus subsister, si votre travail intellectuel n'est plus demandé? Contre qui se battre si d'autres concurrents ont paru sur la place, dans le domaine du marché intellectuel? Contre qui pourrait-on se battre dans cette énorme complexité de causes et d'effets qui marque la société moderne? Où est-il, qui est-il, cet ennemi?

L'ennemi est vague, inconnu, anonyme. Il est vrai qu'un temps vient où il est démasqué, où l'on apprend que l'ennemi est l'organisation sociale moderne elle-même. Mais, d'une part, fort peu de gens le comprennent et, d'autre part, même parmi ceux qui l'ont compris — quelle que soit l'importance de ce fait à d'autres égards — dans le cas donné, la consolation est dérisoire. Aussi bien vous, qui avez compris profondément tout le mécanisme de la société moderne et connaissez donc le coupable, que votre ami qui n'en a pas la moindre idée, vous serez jetés tous les deux à la rue quand votre travail intellectuel ne sera plus recherché pour une raison quelconque. Par surcroît, connaissant parfaitement la cause réelle — l'organisation sociale moderne — vous comprendrez plus clairement combien il est difficile de prévoir les coups qu'elle vous portera, combien il est impossible de les affronter, de vous en défendre de les éviter.

Il est évident que si la pauvreté tend, par elle-même, à former les sentiments et les caractères dont nous avons parlé plus haut, cela devient pire quand elle est accompagnée de l'incertitude du lendemain et dépend d'une fatalité qui, tel un sphinx menaçant, se dresse devant l'homme moderne en murmurant: « Devine, ou je te déchire ! » Or, le prolétaire cultivé, convaincu qu'il ne devinera pas, est condamné à regarder toute la vie les yeux froids et mystérieux du sphinx.

Ceci est la position économique. Mais peut-être que d'autres facteurs sociaux importants influencent différemment l'homme moderne ou le prolétaire intellectuel.

Dans l'article *Les Causes du pessimisme dans la littérature et dans la vie*, j'ai signalé un autre facteur social d'une importance énorme — la famille, les relations sexuelles — qui agit dans la même direction que le facteur économique. J'y ai démontré clairement que les relations

seuxelles anormales de la société actuelle attaquent la vie physiologique et psychologique de l'homme cultivé, à sa racine, dans son principe même de reproduction et j'ai montré comment ces relations sexuelles tendent à développer chez l'homme moderne les mêmes caractères qui procèdent de l'organisation économique. J'ai montré dans cet article que la vie intellectuelle d'aujourd'hui agit dans la même direction. Je n'insisterai plus sur ce que j'ai déjà dit: j'ajouterai seulement que, de toutes les classes, celle qui est le plus facilement exposée à l'ensemble de ces mauvaises influences, du point de vue de la formation du caractère, est la classe des prolétaires cultivés, surtout de cette partie d'entre eux qui est le plus souvent vaincue dans la lutte pour l'existence et à laquelle appartiennent principalement les éléments lettrés de cette classe.

Aux facteurs sociaux susdits, et qui agissent de la façon que nous avons indiquée sur le prolétaire intellectuel, ajoutons aussi un autre facteur d'ordre socio-philosophique: la disparition des convictions religieuses, l'actuelle absence de religion.

L'immense développement de toutes les sciences exactes a ruiné les croyances naïves et puérilement religieuses, pour créer l'irréligion d'aujourd'hui. La bourgeoisie, dans la lutte pour la domination qu'elle dut soutenir contre les classes opposées — les féodaux et le clergé — a été obligée non seulement de pousser aussi loin que possible ces recherches qui ruinaient le pouvoir de la classe adverse et de la religion, mais aussi de faire à ces recherches une publicité des plus étendues dans toutes les classes sociales. Toutefois, en ruinant ainsi les croyances religieuses, la bourgeoisie a enlevé à l'homme un appui moral. C'est à juste raison que le grand socialiste français Jaurès a dit que la bourgeoisie, en anéantissant les croyances religieuses, a fait taire le chant qui, depuis des siècles, berçait la misère humaine. Quand cette berceuse eût cessé de se faire entendre, la misère humaine ouvrit de grands yeux remplis de larmes, de doute et de colère, et demanda: « Pourquoi? » Pourquoi tant de souffrances, tant d'oppression, tant d'injustice? Maintenant, on ne pouvait plus rejeter toute la responsabilité sur Dieu, parce que Dieu était mort. Alors, les miséreux, les malheureux et leurs représentants de génie ont commencé à chercher les vraies causes de la misère humaine... En ce sens donc, la ruine de la religion et des croyances religieuses a constitué un immense pas en avant vers le progrès et vers la lumière. Tout en étant un facteur bienfaisant en général, son influence a néanmoins été, d'un point de vue spécial, accablante pour les hommes qui, dès lors, avaient perdu leur soutien moral. Ce que j'ai dit de la religion est vrai, d'une manière générale, des traditions. La bourgeoisie a détruit toutes les vieilles traditions et, par là, elle a rendu un immense service au progrès humain, mais il est de fait que, pour l'instant, elle n'a pas favorisé la quiétude morale de ceux qui sont restés privés de traditions et de religion. Les plus durement frappés ont été les prolétaires cultivés, notamment les vaincus, et parmi ces derniers leurs artistes, parce qu'ils étaient plus sensibles. Les classes dominantes bourgeoises, après avoir détruit tous les dieux, le Christ, Jéhovah, Mahomet, etc., les ont remplacés par un dieu international — le veau d'or — devant lequel ils se prosternent et en qui ils retrouvent un appui matériel et moral. Cependant les prolétaires cultivés, et surtout les vaincus, ont non seulement perdu un soutien moral, mais, en outre, l'organisation sociale actuelle, dans son ensemble, leur retire tout appui. La perte de la religion et des traditions ne pouvait qu'agir en ce sens, de même que toute l'organisation sociale. Ce nouveau facteur social et philosophique tendra à développer, dans la manifestation littéraire moderne, tous les caractères déjà mentionnés: sociaux, philosophiques et personnels.

Voici donc tout un bouquet de causes importantes: sociales, économiques, sexuelles, intellectuelles, qui agissent dans la même direction, pour produire les sentiments et les caractères indiqués; il est donc naturel qu'elles se manifestent vigoureusement.

Là, il convient de faire une digression pour prévenir une objection. Dans l'article que nous avons cité ci-dessus, nous avons parlé de l'homme cultivé moderne en général, et non exclusivement du prolétaire intellectuel. Nous avons employé ces deux termes dans une égale mesure; ainsi, ces influences sociales ne sont-elles pas particulières aux prolétaires intellectuels et, donc, pas non plus à leurs manifestations littéraires.

Effectivement. Il est incontestable que ces facteurs sociaux influenceront dans la même direction presque toutes les classes sociales, les unes davantage, les autres dans une moindre proportion. Pourtant, du point de vue de l'art, des manifestations artistiques, les influences sociales, de faible intensité et de faible puissance, ne présentent pas une importance particulière. Une manifestation

artistique est l'expression d'une intense émotion, c'est l'expression, par conséquent, des plus profonds caractères affectifs de l'homme *.

Voilà pourquoi ce sont les influences sociales assez puissantes pour agir sur les caractères et les sentiments humains les plus profonds pour les modeler et modifier qui seront clairement reflétées dans la manifestation artistique. C'est aussi pourquoi les influences sociales dont nous avons parlé auront plus de chance d'être clairement reflétées dans la manifestation artistique des prolétaires cultivés que dans la manifestation des artistes appartenant à d'autres classes.

Ce que nous avons dit jusqu'à présent concerne dans une même mesure les artistes prolétaires intellectuels et la littérature produite par eux, dans tous les pays civilisés; cela n'exclut pas, bien entendu, la possibilité, pour presque toutes les manifestations artistiques de l'époque, d'avoir plus ou moins le même caractère.

Si nous considérons seulement nos prolétaires intellectuels et le courant produit par eux, nous verrons, en comparant leur position à celle de toutes les autres classes cultivées, qu'ils se trouvent dans une situation relativement plus défavorable que ceux de l'étranger; par conséquent, les caractères dont nous avons parlé doivent apparaître plus sûrement dans leur création.

Le fait que nous ne soyons pas encore parvenus, dans le développement économique moderne, au niveau des Etats civilisés, a en effet pour résultat de nous priver d'un grand nombre d'avantages, mais aussi de nous épargner certains inconvénients dus à ce développement économique

Par exemple, chez nous, les fortunes ne sont pas soumises aux mêmes fluctuations et à la même incertitude qu'à l'étranger. Les krach et les crises commencent à peine à menacer quelque peu les grandes fortunes, et en tout cas dans une moindre proportion. En échange, la position des artistes prolétariens et plus pénible chez nous.

Là-bas, la position de l'artiste n'est pas assurée (sauf en ce qui concerne l'aristocratie littéraire — Zola, Daudet et quelques autres), l'incertitude quant au lendemain est grande, mais du moins peuvent-ils vivre du produit de leur travail artistique.

Chez nous, il ne saurait être question de vivre du produit de son travail littéraire; en plus des autres calamités, l'écrivain prolétarien doit être aussi aux ordres d'un chef de bureau, ou passer sa vie à recueillir des informations pour un journal, ou copier les ordres administratifs d'un chef gâteux.

Voyons à présent l'influence relative de l'irréligion sur les prolétaires intellectuels étrangers et, respectivement, sur les nôtres. Dans les pays civilisés de l'Europe Occidentale, la bourgeoisie a été obligée d'anéantir les croyances religieuses par suite de la lutte acharnée qu'elle a menée contre le clergé, de même que, pour attirer de son côté les classes déshéritées, elle a été obligée de proclamer une nouvelle sainte trinité: la liberté, l'égalité, la fraternité. Peu après que la bourgeoisie eût triomphé et fût devenue à son tour une classe dominante, elle se rendit compte que, dans le feu de la lutte, elle avait détruit certaines conditions favorables à sa domination; dès lors, pour reprendre la jolie expression employée par M. C. Dimitrescu-Iaşi dans sa conférence *La crise morale*: « elle a remplacé cette trinité par une autre — le respect de la famille, de la propriété, de la religion ».

Notre bourgeoisie, elle, n'a pas eu à soutenir un dur combat contre le clergé, et d'autre part, quand elle a commencé à se développer en tant que classe dominante, sous l'influence de la bourgeoisie occidentale, celle-ci avait depuis longtemps renoncé à ses idées subversives, elle avait depuis longtemps inscrit parmi ses idées fondamentales le respect de la religion, De cette façon, notre bourgeoisie en tant que classe n'a pas été et n'avait aucune raison d'être irréligieuse; pour elle, donc, l'irréligion n'a même pas existé comme problème moral.

En ce qui concerne la partie véritablement cultivée des classes privilégiées, où la culture doit détruire la religion, celle-ci a trouvé, comme nous l'avons vu, une autre religion toute prête, un

---

* Là aussi, il faut établir une gradation. Ainsi, la poésie lyrique est l'expression de l'émotion la plus profonde, alors que la poésie didactique exprime des émotions moins profondes; en échange, les caractères intellectuels de la première sont plus faibles, et plus marqués ceux de la dernière. Cette différence présente une grande importance pour notre article. Nous attirons l'attention des lecteurs qu'ici nous avons surtout en vue la poésie lyrique et, en ce qui concerne d'autres genres, ceux surtout qui contiennent de nombreux éléments lyriques et personnels.

autre dieu international, le veau d'or, en qui les nôtres aussi bien que leurs frères de l'étranger ont reconnu un appui matériel et moral. Dans notre pays, donc, ce n'est que pour la classe des prolétaires, et surtout pour les artistes prolétariens, que l'irréligion a pu devenir un problème d'une certaine gravité morale. Il n'est donc pas surprenant qu'un prolétaire intellectuel ait pu s'écrier:

Combien fragile et naïve était la foi que je brise
Contre les rocs de la vérité, dans la grande nuit sans limites...
(O. Carp)

et, inquiet autant qu'épouvanté, il ait regardé vers la *mare tenebrarum.*

Mais il y a encore autre chose à considérer. Nous avons précisé que chez nous presque toutes les manifestations littéraires ont été produites par des prolétaires intellectuels, parce que les autres classes possédant un certain degré de culture et qui auraient pu se manifester dans le domaine de la littérature, ont été et sont occupées à des affaires plus rentables, plus importantes — à leur point de vue, bien entendu. En Europe occidentale, par contre, les classes bourgeoises dominantes ont pénétré dans la société moderne avec un certain bagage de culture et de pouvoir et c'est pourquoi chez elles la manifestation litéraire n'est pas aussi exclusivement produite par les prolétaires intellectuels.

Une autre différence importante est la tradition littéraire.

Les pays civilisés de l'étranger ont, dans leur passé, des littératures vigoureuses, géniales, qui justement parce qu'elles sont géniales influencent inévitablement les manifestations modernes. Notre tradition, à cet égard, est faible, parce que les manifestations littéraires du passé, du point de vue de la valeur culturelle, ont été faibles. Cette différence est très importante dans le cas dont nous nous occupons, parce qu'il est notoire que lorsqu'une littérature plus ancienne, produite dans d'autres conditions sociales et par une autre classe, influence une littérature plus récente, le caractère de cette dernière, par le fait qu'il dépend de conditions sociales nouvelles, ne pourra se manifester avec la même clarté.

Il existe encore une autre différence. Nous sommes entrés brusquement dans la vie de la civilisation moderne, nous avons donc brusquement modifié nos croyances et nos coutumes.

Le prolétaire cultivé a passé son enfance dans un foyer patriarcal, ayant un esprit religieux, des habitudes et des croyances établies au cours des générations, en quelque sorte héritées, et c'est seulement lorsqu'il a pénétré dans le tourbillon de la vie et de la civilisation citadines qu'il a dû changer brusquement de croyance et de coutumes. Du point de vue du progrès en général, ce fut un grand pas en avant, un fait on ne peut plus favorable; il n'en a pas été de même, sans aucun doute, du point de vue de l'équilibre moral de l'artiste prolétarien, qui possède un système nerveux plus fin et plus sensible.

Comme on le voit, si l'organisation sociale moderne doit développer les sentiments et les caractères mentionnés plus haut chez les artistes modernes et chez les artistes prolétariens en général, elle doit les développer avec plus de sûreté chez les nôtres.

Cette vérité étant établie, analysons plus loin les sentiments et les caractères personnels que notre société développe chez les artistes prolétariens et, par eux, dans le courant littéraire.

Nous avons vu que les attaques permanentes auxquelles est livré le prolétaire intellectuel développent en lui un état d'énervement, une sensibilité exagérée; et le fait que ces attaques partent le plus souvent d'un ennemi anonyme exaspère cet énervement, exagère cette sensibilité.

Les conditions sociales mentionnées, de même que les sentiments et les caractères déjà décrits, donnent naissance, dans le courant littéraire, à une autre tendance importante, que nous nommerons le « solitarisme ».

Il est évident que n'importe quel coup porté par les concitoyens, par la société, doit provoquer chez l'homme une tendance à s'éloigner, à sortir du sein de la société, sinon sur le plan matériel, ce qui est impossible, du moins sur le plan moral, par un repliement sur lui-même, un retour en lui-même, si l'on peut dire, afin d'y trouver le point d'appui, la tranquillité et le bonheur que la société lui refuse. Mais quand les coups sont portés par un ennemi connu, ils tendront à aiguillonner celui qui en est frappé, à l'entraîner au travail, au combat. Dans la société,

la lutte constitue la vie même, c'est donc le meilleur remède contre le solitarisme. Mais quand les coups ne cessent de tomber et qu'ils sont portés par un ennemi irresponsable et insaisissable, qui se nomme par exemple l'incertitude du lendemain; quand ces coups sont portés à un homme sensible, déprimé par une multitude d'autres conditions sociales, il est évident que tout cela aura pour effet de développer, chez l'artiste prolétarien, l'état de solitarisme, le repliement sur soi-même, la tendance à fuir le tumulte et l'agitation de la vie, la rêverie, et plus précisément la rêverie solitaire.

Ce solitarisme, en connexion avec tous les autres sentiments, tendra à provoquer deux autres caractères très importants, que nous nommerons réflexivité et subjectivisme ou personnalisme.

Qu'est-ce que la réflexivité? La réflexivité est une conséquence, comme nous l'avons dit, du solitarisme et des conditions qui le provoquent.

Un homme frappé, persécuté, incapable de résister, se retire toujours plus de la société, vit toujours davantage en lui-même

Cette habitude de vivre seulement avec soi et avec sa propre conscience développera toujours davantage l'habitude constante de se plonger dans sa vie psychique, d'observer et d'analyser ses propres sentiments, ses pensées, ses élans. Cette analyse exagérée de soi, cet éternel regard dirigé vers son moi intérieur, c'est ce que nous nommerons la réflexivité.

La réflexivité produit indiscutablement, du point de vue littéraire, certains effets excellents; elle aiguise d'une façon exceptionnelle la puissance d'analyse psychologique. Grâce à elle, certains artistes européens ont produit des œuvres d'art d'une puissance d'analyse psychologique stupéfiante.

Mais elle produit aussi des effets nuisibles, dont nous mentionnerons deux: en premier lieu, la réflexivité aussi bien que le solitarisme en général, est une attitude antisociale; « l'homme est un animal social », et, comme tel, il doit se développer, vivre parmi les hommes et aux côtés des hommes. Le permanent retrait en soi-même est anormal, il est antisocial.

La deuxième conséquence néfaste du réflexivisme est l'atrophie de la volonté. L'homme qui vit en société, qui lutte dans le cadre de la société, répond toujours à toutes les sollicitations du dehors et, ainsi, exerce sa volonté et la renforce. Tout au contraire, l'homme qui vit en soi-même comprime cette volonté. Une décision à prendre, un acte en projet au lieu d'être réalisés, ce qui mettrait en action les élans volitifs, sont soumis à l'action de la réflexion, à l'analyse exagérée, et, de cette façon, l'énergie se consume à l'intérieur de l'homme, développant dans le caractère de celui-ci une permanente indécision.

Le réflexivisme ou la réflexivité, en tant que trait de caractère, présente une importance si grande que, parfois, les hommes se subdivisent en deux catégories, selon leur caractère: les réflexifs et les impulsifs.

Ces deux caractères sont dépeints de façon géniale, dans le domaine de l'art, par deux créations immortelles — le réflexif étant Hamlet et l'impulsif Don Quichotte.

Les artistes prolétariens seront donc, d'après leur caractère, plutôt des réflexifs que des impulsifs.

Un autre caractère très important se rattache au réflexivisme: le subjectivisme.

Il est évident que l'homme qui vit tout le temps avec soi-même s'intéressera toujours plus à ses propres sentiments, à ses propres douleurs, à ses propres joies, et qu'il se désintéressera dans une certaine mesure des sentiments et des douleurs d'autrui.

Ce trop grand intérêt témoigné à sa propre personne, à ses douleurs, à ses joies et à ses élans personnels, nous le nommerons le subjectivisme. Un subjectivisme exagéré mène directement à l'égoïsme artistique.

Il va d'ailleurs de soi que, moralement parlant, la différence est très grande entre l'égoïsme artistique et l'égoïsme souvent brutal de la vie quotidienne. Un artiste qui ne pleure que sur sa propre douleur et ignore les douleurs des autres est un artiste égoïste; un homme qui exploite, pille et dépouille ses semblables est lui aussi un égoïste. Pourtant, la différence entre ces deux formes d'égoïsme est énorme.

Un artiste qui saura, en dépeignant sa propre douleur, éveiller nos sentiments de pitié et de compassion, provoquera de la sorte des sentiments altruistes. Ainsi, l'égoïsme artistique, dans le sens où nous l'entendons, mériterait plutôt un autre nom, comme par exemple le terme utilisé

en psychologie: l'égocentrisme. Par ailleurs, dans cet article, nous ne prononçons pas de sentences morales, nous nous limitons à analyser, à constater.

Il nous faut cependant révéler un fait de la plus haute importance.

Toutes les conditions sociales indiquées plus haut, ainsi que toute l'organisation sociale moderne tendront, come il a été dit, à développer les sentiments et les caractères mentionnés, non seulement chez les artistes prolétariens intellectuels, mais aussi dans toute la classe des prolétaires intellectuels, et, sous une forme ou sous une autre, dans d'autres classes également.

Le lettré prolétarien, dans ses relations avec la classe dont il fait partie et avec les gens appartenant à d'autres classes, rencontrera donc à peu près les mêmes sentiments et caractères que tendent à développer, en lui-même, les conditions sociales différentes dont nous avons parlé. Ainsi, autour du lettré prolétarien se créera une certaine atmosphère psychique et morale qui excitera et alimentera les mêmes sentiments et caractères, qu'il possède déjà, dans son tempérament et dans son psychisme.

Cette influence du milieu psychique est de la plus haute importance. Ceux qui connaissent tant soit peu les recherches modernes sur l'hypnotisme et la suggestion savent l'influence énorme que peut exercer et qu'exerce une personnalité sur une autre ; ils savent qu'en grande partie le caractère émotionnel et volitif de l'homme est conditionné et formé par de permanentes suggestions, directes et indirectes, du milieu social. Quant à ceux qui ne connaissent pas du tout ces recherches, ils savent du moins par expérience combien un homme est influencé dans ses sentiments et dans son caractère par les personnes avec lesquelles il est en relation. La sagesse des nations a formulé cela en une sentence: « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es. » Quand j'ai parlé, dans mes articles de l'influence du milieu social, j'ai toujours envisagé ce milieu psychique qui n'est qu'une partie intégrante du milieu social. Mais quand il s'agit du caractère d'une production littéraire et surtout de l'ensemble d'un courant littéraire, il faut tout spécialement présenter l'atmosphère morale, le milieu psychique, qui sont d'une importance primordiale.

Fragment de l'essai du même nom, publié dans « Littérature et science », t. II, 1894

DUMITRU TH. NECULUȚĂ (1859—1904)

Vers la rive de la justice

Non, ne pleure pas ! Sois plein de courage,
Et va de l'avant sur la mer profonde;
Ne crains pas le noir souffle de l'orage,
Ni les flots que dresse l'Océan sauvage
Devant toi, o Monde !

L'orage en fureur hurle et se déchaîne,
L'océan gémit son hymne d'Enfer,
Mais ton guide ailé, l'espérance humaine,
Chante dans la nuit, puissante et sereine,
Traversant la mer.

Et comme Colomb, poursuivant son rêve,
Atteignit enfin la terre féconde,

Poursuis ton essor, ô Monde, sans trêve,
Vers le hâvre où le soleil se lève
Jaillissant des ondes.

Et si les tyrans, maîtres de la terre,
Voudraient te barrer la route du bien,
Implore-les donc; mais si ta prière
Les fait rire, et s'ils voulaient te soustraire
Tes trésors anciens,

Insurge tes fils, titans impavides,
Et que les bourreaux, ces bêtes sauvages,
Hurlent, maudissant leurs méfaits stupides,
Leur oisiveté, tout ce qui décide,
La fin de leur âge.

Dans leur désarroi, qu'ils creusent leur tombe,
Qu'ils y cachent, enfin, leur troupeau immonde;
Que le sang versé sur leur front retombe,
Que la terre soit la triste hécatombe
De la fin d'un monde.

Foule avec fierté les sceptres, les trônes,
Et dirige ta marche souveraine,
Vers les rives, là, que la paix couronne,
Indemnes de sang, où règne et ordonne
La justice humaine,

Va donc de l'avant, va, sans crainte aucune,
Essuyant enfin tes larmes fécondes;
Va parmi les rocs, les flots et les brumes,
Par la nuit d'enfer, par les flots d'écumes,
Va sans crainte, ô Monde !

Du volume posthume «Vers la rive de la justice», 1907

En français par DAN A. LĂZĂRESCU

ALEXANDRU MACEDONSKI (1854 — 1920)

Aux gens de l'avenir

Vous qui viendrez au monde dans les siècles suivants
voulant savoir ce que nous fûmes, nous, ceux d'à prèsent,
vous puiserez dans l'histoire; hélas — je dis vrai —

notre âme collective par l'orgueil enivrée,
clamera: « Comme nos ancêtres, soyons vénérables !
Tandis que nous fûmes tous lâches, et misérables. »

Rien ne pourrait, autant que le mensonge, détruire. ..
La vérité est dure, mais il faut bien la dire.
Le pays, de la cime jusqu'en bas de la pente,
de nos jours, n'est plus qu'une charogne puante,
dont le saint soleil, malgré toutes ses flammes,
ne peut rien retirer qu'un poison infâme.

Cette pourriture pullule de vers répugnants
la rongeant jusqu'à la moelle, repus et gluants,
Malédiction qui a sans doute un commencement,
Forcément un passé et aussi un présent.
Quant à la fin — désespérément attendue —
au fond des siècles enfouie, demeure imprévue.

Eh quoi ! De nos vieux jours les reliques vénérées,
Vestiges de notre temps, rien ne peut demeurer ?
Se peut-il que la forteresse Plevna d'elle-même tomba ?
Que mort était le pays ayant tant de soldats ?
Je ne connais plus grande bravoure qui vaille
La mort du soldat sur un champ de bataille.

Dans la neige, sous la pluie, mal vêtus, affamés,
les martyrs de la guerre demeurent incontestés.
Ils allèrent, attaquèrent, tombèrent ! C'est grand !
Il est vrai qu'ils ont fait bon marché de leur sang.
Chacun d'eux fut un demi-dieu, nous le savons,
mais pour qui et pourquoi, eux comme moi, l'ignorons.

Si grande que vous jugiez votre gloire, enfants !
Comme depuis un siècle ce pays va défilant,
gardez-vous de passer sous le triomphal arc,
car si nous possédons un royaume, un monarque,
nous pourrions nous nommer empire, par fierté,
mais sans la Roumanie et sans la liberté.
1884

En français par MIRCEA E. BALABAN

I. L. CARAGIALE (1852 — 1912)

Le Gros fermier roumain

— Alors, d'après toi, Ion, tu ne me dois pas les dix journées de binage que j'ai portées à ton compte, n'est-ce pas?

— Dame!... j'sais bien que je les ai déjà faites!

— Voilà deux ans que je suis là, et y a pas moyen, hein, que tu apprennes à marcher droit?

— Ben, not'maître, la vie est dure avec une famille nombreuse...

— Et pour moi, alors, elle n'est pas dure peut-être! Rends-toi compte, quatre enfants ici, deux filles en pension à la ville...

— Ah, mon Dieu, vous en avez aussi à la ville...

— Deux fils à Paris...

— Misère!

— Tu vois bien, Ion, j'ai de lourdes charges, moi aussi.

— Oui, not'maître, seulement moi je crois que chacun doit élever ses enfants.

— Mais dis donc, est-ce que je t'ai demandé d'élever les miens?

— Non pas, not'maître, mais pour le binage, faut de la justice.

— Je vais t'en donner, moi, de la justice, attends un peu!

Et, s'approchant du paysan, il se met à le frapper à grands coups de poing sur la tête. Le paysan sort tout hébété et s'en va se plaindre à la mairie.

Une heure après, le maire, son bonnet de fourrure à la main, fait son apparition à la porte du boyard.

— Qu'est-ce qu'il a donc fait, ce sacré Ion, not'maître?

— C'est pas ton affaire! Tâche plutôt que je ne manque pas d'hommes demain aux champs, et n'oublie pas tes dettes, hein! sinon...

— Entendu, not'maître, je vous salue bien.

Le lendemain, Ion s'en va déposer une plainte chez le sous-préfet. Celui-ci lui rend la pétition apostillée, en la recommandant à l'attention du maire.

A la vue du sceau de la sous-préfecture, le maire dit au paysam:

— Pourquoi que tu me la donnes à moi? Montre-la au boyard.

— Oui-da, pour qu'il me batte encore? Portez-la vous-même.

— Penses-tu! Je lui dois des sous, il me mettrait le couteau sur la gorge.

Le paysan se paye un voyage à la ville et remet au préfet une lettre où il se plaint d'avoir été lésé et battu par le fermier.

Le préfet ne sait plus où donner de la tête, car une scission est sur le point d'éclater dans la section locale du parti gouvernemental. Si le gouvernement perd quelques-uns de ses partisans, le préfet perd sa place et... lui aussi a des charges de famille.

Aussi renvoie-t-il la plainte du paysan au sous-préfet, en la recommandant à son attention. Le sous-préfet, ayant à régler quelques questions d'ordre privé avec le fermier, renvoie le paysan chez lui, en lui promettant de le rattraper en route.

Il le rejoint en effet, et bientôt le devance.

Arrivé dans le village, il descend, cela va sans dire, chez le gros fermier.

Il mange, boit tout son soûl, fait la sieste une heure ou deux, se rend à la mairie, bras dessus, bras dessous avec le gros fermier, et l'on fait venir le plaignant, aux fins d'enquête.

En voyant apparaître le paysan, le fermier, fou de rage, se met à hurler:

— Manant!... va-nu-pieds! Sale gueux!... Tu oses me dénigrer, moi, aux yeux de tout le monde, hein?!...

Lentement, il s'approche de lui, et recommence à le frapper à grands coups de poing sur la tête.

Le sous-préfet intervient d'une voix douce:

— Monsieur Arghir, voyons, monsieur Arghir !. . .

Mais le fermier est trop furieux pour l'entendre. Il frappe toujours. Enfin, las de frapper, il sort en vociférant:

— Ça te fera passer le goût des enquêtes ! . . .

Le paysan revient à lui non sans peine et le sous-préfet l'interpelle:

— Alors, dis-nous maintenant comment les choses se sont passées. . .

— Ben, vous avez donc pas vu?

— Laisse cette affaire-ci, c'est de l'autre qu'il s'agit.

— L'autre c'est du pareil au même, encore une affaire comme ça et me v'là au lit pour la durée de l'été, et l'hiver je crèverai de faim. J'aime mieux travailler pour lui les dix journées qu'il réclame. . . et m'en remettre à Dieu. . .

— C'est ça, te voilà devenu raisonnable ! Eh oui, brave homme, quand paysans et fermiers vivent en paix, tous y gagnent. L'entente, l'affection entre paysans et fermiers est un bienfait de Dieu pour les uns comme pour les autres. . . Car, comprends-tu, des hommes de bien. . . la paix régnant. . . tu comprends, il arrive qu'il puisse se faire que. . . tu comprends ce que je veux dire ?. . . que. . . Enfin, que tout aille bien et nous vivrons tous en paix !

Et le sous-préfet de continuer ainsi sur le même ton, une heure durant, à lui donner des conseils, sans oublier de parler de la sollicitude du gouvernement en faveur des paysans, des lois qu'il promulgue pour défendre les paysans etc., etc.

Puis, en réponse à la résolution du préfet, il rapporte que les parties se sont réconciliées.

(«Moftul Român», 1893)

La Chance du typographe

Il était une fois un jeune homme si pauvre que la Sainte Vierge, touchée de compassion, prit l'aspect d'une nonne et vint au-devant de lui, un jour qu'il errait par les routes.

— Dis-moi, mon garçon, pourquoi vas-tu sans cesse de ça, de là, sans but ni raison? L'hiver approche. Tu n'as pas de parents, pas d'abri, pas de vêtements, tu n'as rien de rien. . . Ne voudrais-tu donc pas faire aussi ta pelote?

— Que si, je le voudrais bien, ma révérende mère. . .

— Alors. . . suis-moi.

Et le jeune homme suivit cette bonne abbesse. Elle le mena dans une imprimerie et le fit embaucher comme apprenti. Elle lui remit aussi quelque menue monnaie pour s'acheter des craquelins, lui donna sa bénédiction et s'en fut.

Alors commencèrent pour le pauvre jeune homme les longues misères du joug de la vie: il devait vendre toute sa force du jour pour gagner son pain du lendemain, toute sa force du lendemain pour le surlendemain, et ainsi de suite. C'était, du matin au soir, un travail harassant, aussi bien les jours ouvrables que les jours de fête, et même le dimanche jusqu'à midi; il devait subir les brimades des grands et, pour la moindre petite faute, recevoir des coups et des injures. Ses efforts n'étaient jamais récompensés, pas même par une bonne parole de temps en temps. Ses dents le faisaient souffrir, car le poison du plomb les rongeait, et ses oreilles lui cuisaient, tant on les lui avait tirées chaque fois qu'une épreuve typographique n'était pas parfaite. . . Et j'en passe. . . Vraiment, il y avait de quoi être reconnaissant à la révérende mère !

Mais . . . il a supporté tout cela.

Ainsi, tourmenté, épuisé, il a pourtant grandi et, à la fin de son apprentissage, a passé typographe. Et il est resté ouvrier pendant de longues années — de bien longues et bien dures années. Un soir, comme il rentrait chez lui, écœuré par tant de pauvreté et par tant de fatigue, il revit l'endroit où, dans son enfance, il avait rencontré la religieuse. Il s'en souvint avec chagrin et accable-

CONSTANTIN
D. ROSENTHAL :
La Roumanie brisant ses chaînes (1848)

ment, et pensa si fortement à elle que, tout à coup, la voici devant lui, aussi douce et aussi triste qu'autrefois, aussi jeune et aussi belle qu'alors, à croire que le temps n'avait pas passé pour elle comme pour tout le monde.

— Alors, tu pensais à moi?

— Oui, ma mère, je pensais à vous, parce que mon âme est pleine d'amertume et que j'en ai assez de me tuer de travail à longueur de journée sans jamais mettre un sou de côté... Et je me disais qu'une personne comme vous devait sûrement avoir de l'influence en ce monde...

Mais la religieuse sourit tristement et lui coupa la parole avec bienveillance:

— En ce monde?... Oh, non, voilà assez longtemps que je n'ai plus grande influence...

— Et j'ai pensé vous prier — dit l'ouvrier — de me faire avoir une vie un peu meilleure que celle d'à présent.

— Voyons ce qu'on peut faire pour toi... Je pourrais peut-être prier mon fils de s'en occuper.

— Que fait-il donc, votre fils, ma révérende mère?... A-t-il des possibilités?

— Ma foi, je le croirais volontiers... Mais, au fond, qu'est-ce que tu souhaiterais?

— Est-ce que je sais? Je voudrais ne plus travailler autant et gagner un peu davantage.

— C'est bien, dit la religieuse... Je vais prier mon fils de s'occuper de toi.

Elle leva vers le ciel ses yeux de gloire, ses yeux aussi purs que le firmament le plus serein, et dit:

— O, mon fils, mon fils! Fais ce que je te demande et accorde à ce malheureux, pour son dévouement, ce que je te prie de lui donner: pour chaque calomnie qui aura passé entre ses doigts et dans son composteur, trois centimes; deux centimes par mensonge, et un centime pour deux niaiseries.

— Oh là là, ma révérende mère, dit le typographe, rien que des centimes? Je vois bien que je resterai un pauvre gueux toute ma vie.

— Tais-toi, répondit-elle, et ne perds pas confiance. Comme dit mon fils, c'est la foi qui sauve... Bonne nuit.

— Bonne nuit, ma révérende mère!

Et la nonne disparut.

L'ouvrier se remit en route pour regagner son logis. Mais au moment d'entrer chez lui, que voit-il?... Sa femme — car j'avais oublié de vous dire, tant j'étais pressé d'achever mon histoire, qu'il s'était marié entre-temps — sa femme, donc, avait allumé un grand nombre de cierges, et elle gambillait toute seule à travers la chambre.

— Qu'est-ce qui te prend, ma femme? s'écria l'homme. Tu est donc devenue folle, pour te trémousser comme ça toute seule, et sans musique, par-dessus le marché?

Mais baste! La femme n'entend rien, ne voit rien, et continue à sautiller! Bien plus, elle se précipite au cou de son mari et l'entraîne dans sa danse, et le fait tourner, vers la droite, vers la gauche, et ils se mettent à gambader tous les deux comme des forcenés, si bien que, tout essoufflés ils finissent par tomber chacun sur une chaise. Le pauvre homme se signe, craignant quelque diablerie:

« La malheureuse! A force de misère, sa cervelle à dû se détraquer. »

Après s'être un peu reposé et avoir repris son souffle, elle se leva de dessus sa chaise et, ni une ni deux, prétendit recommencer la danse. Lui, affolé à cette idée, prend la porte et veut déguerpir! Elle lui court après, le ramène... et lui dit la raison de sa gaiété: comme vêpres sonnaient, elle s'était étendue sur son lit, lasse d'avoir lavé tant de linge. C'est alors que la Sainte Vierge lui était apparue en rêve et lui avait dit:

« Femme, prends un couteau et fouille sous l'âtre de la cuisine: tu y trouveras un grad pot, et tout ce qu'il y aura dans ce pot sera vôtre. »

— Et voilà! dit la femme en soulevant la couverture du lit... Le mari n'en croyait pas ses yeux: des jaunets, de beaux louis d'or, des piastres, des francs, des piécettes d'argent, des billets de vingt, de cent et même de mille! Elle les avait sortis du pot et cachés dans son lit.

C'est ainsi que notre typographe s'enrichit, et il en a rendu grâce à la religieuse qui avait si pleinement exaucé ses vœux.

Ce n'est que par la suite, bien plus tard, qu'il se rendit compte de tout, devina qui était cette nonne et comprit que la puissance divine avait dû intervenir pour qu'il finisse par avoir du bien, car il y avait beau temps qu'il trimait sans profit comme typographe d'un important quotidien:

Trois centimes par calomnie, deux centimes par mensonge, et quant aux niaiseries... un centime la paire!

(« Notes et esquisses », 1892) *En français par CONSTANTIN BORĂNESCU*

[ANONYME]

Ballade de la commune de Scăieşti

Feuille verte et menthe et thym,
Un jeudi de bon matin,
Quell' nouvelle on entendait,
Quell' nouvelle on répandait?
Rébellion en Moldova.
Fer et feu à Craïova...
Que le brasier monte et gagne
Les hameaux et les campagnes,
Et qu'il s'étend davantage,
Jusqu'à mon petit village.
Feuille verte de vulpin,
Se sont dressés les vilains.
Ils ont empoigné la hache
Pour porter mort et carnage
Parmi tous les hobereaux,
Pour allumer leurs châteaux
Et mettre leurs femm's en pièces
Et leur reprendre leurs terres
Et faire entrer la charrue
Là où s'sont leurs os rompus,
Où ils ont tremblé de fièvre
A bêcher, fouiller la terre,
Transportant chez les seigneurs
Tout le fruit de leur labeur.
Et puis frère, petit frère,
Vers le couchant environ
Sur la grand-rout' que vit-on,
Armés de serpes, de faux
Et des haches sur leur dos?
La foule des besogneux,
Le troupeau des ventre-creux,
Le tas des traîne-misère,
La gent des souffre-douleur,
Des hobereaux la terreur,
Feuille verte, pomme ronde,
Qui retiendra l'eau qui gronde
Quand elle arrive, puissante,

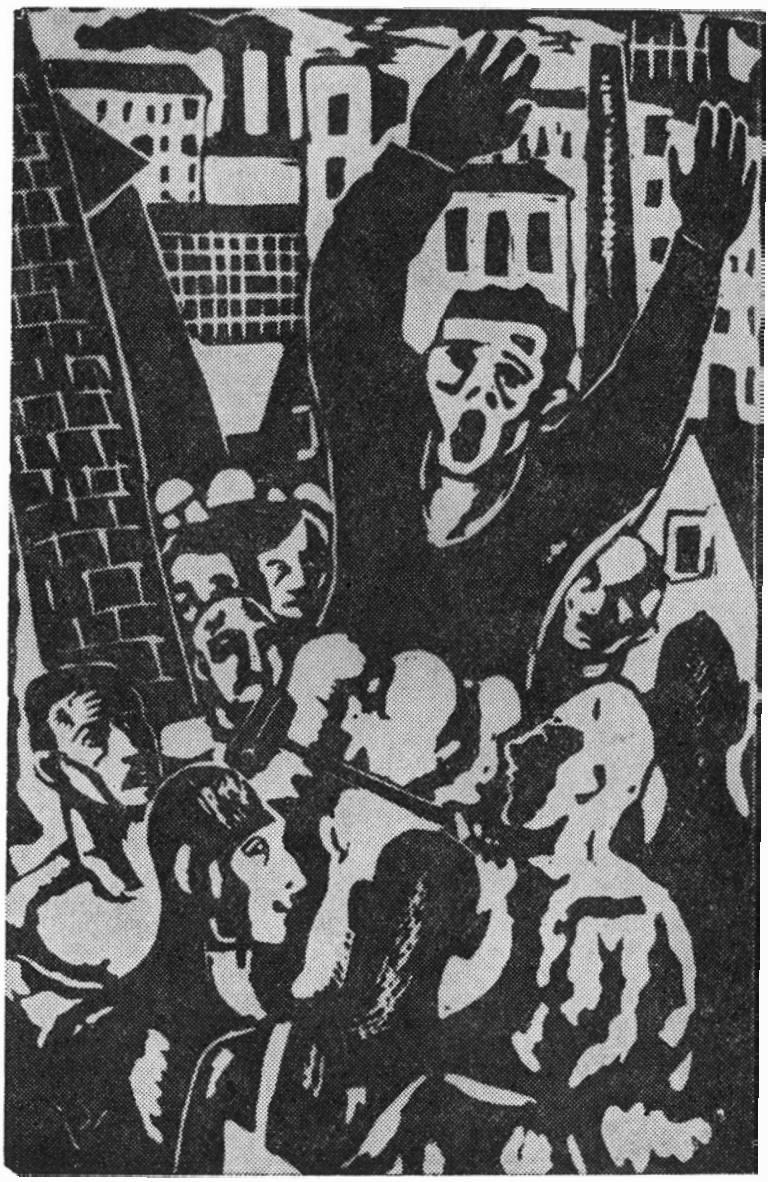
Laissant trace comme sente
Et grand deuil, chagrin et honte?
En ce monde comment faire
Pour l'arrêter, petit frère?
Grands et p'tits se sont dressés
Pour demander à manger
A ceux qui sont sans pitié,
Qui les ont mis en servage
Et leur ont tant fait douleur,
Tant épuisé leur vigueur,
Au fouet les ont fait fouetter,
A la faim les ont voués.
Quelques grands dans le village
En tenaient pour les nantis
Et voulaient faire barrage,
Mais en vain, car c'était pis.
Le feu s'attisait plus fort,
Les gens s'acharnaient à mort,
Ils allumaient les châteaux
Et forçaient tous les greniers
Transportant chez eux le blé
Qu'était né de leurs travaux,
Non pas d'ceux des hobereaux.
Chez Savovici pillons tout,
Car c'est pas un de chez nous;
Chez Cernăţeanu foncez,
Prenez le blé sans compter,
Il nous a plumés, pillés
Durement et sans pitié.
Et puis verte violette,
Un matin de vendredi
Voici arriver en tas
Hobereaux avec soldats,
Ils se saisissent des gens,
A grands coups, à grand tourment,
On les lie, on les enchaîne,
A Craïova on les mène.
On arrête à la barrière.
Cinq parmi eux sont choisis,
D'une salve on les occit.
Feuille verte trois fleurettes,
Ils gémissent au cachot
Tout rompus de chair et d'os
Pour avoir voulu justice
Sans savoir, les pauvres hères,
Que hobereau ne sait loi,
Ni justice ni bon droit.
Au paysan mort et peine.
Au boyard la panse pleine.

1907

(Du volume « Poésies révolutionnaires des travailleurs de Roumanie 1872—1944 »)

En français par ANNIE BENTOIU

«LES ANNÉES DE RÉSISTANCE»



VASILE DOBRIAN: Notre voix, la voix de l'Histoire

CONTINUITÉ ET ESPRIT RÉVOLUTIONNAIRE

par ILEANA VRANCEA

Pour quiconque analyse les confrontations idéologiques de la littérature roumaine des premières décennies du XXe siècle, période agitée de tendances extrémistes et de polémiques spectaculaires — un trait caractéristique s'impose: la continuité d'un solide esprit de communion avec les aspirations démocratiques et littéraires, esprit profondément réfractaire aux courants rétrogrades. La continuité de cette tradition explique l'écho trouvé par les idées que soutenaient dans la vie littéraire de la fin du siècle dernier l'école de la revue « Contemporanul », puis, au cours des troisième et quatrième décennies de ce siècle, les publications communistes et celles de gauche, en général.

L'étape de polémique aiguë déclenchée par la revue « Contemporanul » sur le plan de la vie idéologique, contre certains principes conservateurs, avait coïncidé avec celle d'incorporation des idéaux politiques, sociaux, esthétiques, promus par le mouvement socialiste. Les conséquences fertiles de cette orientation dans l'histoire de la littérature roumaine allaient être commentées, non seulement par les écrivains liés aux publications socialistes, mais aussi par les adversaires du courant d'idées préconisé par l'école de « Contemporanul » (l'esthéticien Mihaïl Dragomirescu) ou par ceux-là qui, après s'en être rapprochés occasionnellement, allaient évoluer ensuite vers des positions conservatrices (Nicolae Iorga).

Evidemment, tout jugement concernant cette influence se rapporte en premier lieu aux principes préconisés sur le plan social et littéraire, à la réceptivité aux idées humanitaires d'un mouvement libertaire, formé par opposition à l'esprit conservateur. Cependant, la popularité de ces principes ne saurait être comprise en faisant abstraction de ce que nous nommerons *la modalité éthique*, *le style polémique* qui les ont promus et de la personnalité humaine du promoteur. C'est sous ce jour-là, pensons-nous, que l'école de « Contemporanul » nous montre l'un de ses aspects les plus viables. Mettant le point final à l'un des portraits les plus brillants, jamais tirés de Gherea, en ces termes: « Nous autres qui venons loin derrière lui (...) nous sommes heureux de marcher sur ses traces », Iorga synthétisait l'essence de tout un processus culturel: loin de rester un simple manifeste polémique, situé *extra muros*, par rapport à l'évolution de la littérature, le mouvement de « Contemporanul » faisait partie de la culture nationale, il était devenu un repère, un terme de comparaison.

Les échos suscités dans la culture roumaine par les publications socialistes sont dus pour une bonne part à certaine modalité polémique et éthique de l'esprit militant critique sur lequel il convient d'insister. La souplesse de la pensée critique, la conscience littéraire caractérisent la position de l'école du «Contemporanul» à l'égard de ses adversaires d'idées aussi. Les polémiques de la revue ont laissé dans l'histoire de la critique roumaine un style de la controverse loyale civilisée, animée par le pathétisme des idées, étrangère à toute passion personnelle, un style d'une grande élégance morale, commenté avec admiration à l'époque et qui reste un modèle pour la postérité. La haute tenue de la polémique Gherea—Maïorescu a été souvent évoquée; après la mort des deux critiques—remarquait Lovinescu en 1920—leur controverse, maintenue « dans les limites d'une discussion de principes, pourrait servir d'exemple aux polémiques actuelles. On pourrait montrer à notre démocratie littéraire l'icône sereine de lutte qui opposa naguère ces deux membres marquants de la critique roumaine».

La période de début de l'influence exercée dans la vie littéraire, et particulièrement dans la critique littéraire, par les idées de l'école de «Contemporanul» laissa, par conséquent, à l'époque qui lui succéda non seulement un héritage idéologique, mais aussi une tradition éthique dans la modalité de propager cette idéologie: une école de l'esprit militant critique, basée sur une vision dialectique du phénomène littéraire, rendue concrète par la diversité des points de vue, par le refus des absolutismes dogmatiques.

★

Cette école éthique du caractère critique militant, cette vision dialectique, furent développées par les publications de gauche influencées ou proches des idées du parti communiste, dans les conditions

historiques spéciales de l'entre-deux-guerres. Ces années ramènent au premier plan, avec une vigueur sans précédent dans l'histoire de la culture nationale, quelques-uns des problèmes traditionnels de la vie littéraire, mais qui avaient acquis, maintenant, les accents dramatiques déclenchés dans l'histoire des années trente par l'apparition du fascisme : face aux manifestations de l'idéologie de droite, les notions de *liberté de l'art* et de *littérature engagée*, *d'autonomie esthétique* et de *critique militante*, de *tradition* et de *modernité* forment l'objet de confrontations politiques sévères. C'est ainsi que l'opposition traditionalisme-modernisme dépasse la sphère de l'esthétique, et des disputes purement littéraires, pour acquérir des implications sociales et politiques : érigé en doctrine théorique, le traditionalisme signifie, dans la vie littéraire roumaine de l'entre-deux-guerres, non seulement un noble parti-pris en faveur de l'esprit spécifique de la tradition nationale, mais aussi l'adoption de la thèse de Spengler concernant la contradiction irréductible entre la civilisation et la culture, ainsi que la proclamation de la nécessité qu'il y a à promouvoir l'élément archaïque ancestral, les relations patriarcales, des formes d'organisation étatique rétrogrades, contre la civilisation et la démocratie *. Le modernisme théorique signifie, dans la vie littéraire roumaine de l'entre-deux-guerres, non seulement l'ouverture à un esprit novateur et la stimulation de l'expérience, mais, aussi, la polémique contre la méconnaissance des traditions de 1848, considérées comme « un corps étranger » par les partisans d'une culture exclusivement autochtone, l'opposition catégorique à l'idéologie de la droite, l'éloge de la liberté et de la démocratie, le refus de la dictature et de la violence.

Au fur et à mesure que les courants de droite deviennent, pour une certaine période, la ligne d'orientation dominante de la culture roumaine, cette controverse perd ses implications littéraires du début, s'inscrivant dans l'histoire de la littérature nationale, comme l'un des affrontements politiques les plus acerbes, qui ont jamais divise les lettres roumaines. Les catégories les plus diverses d'intellectuels, attachées à l'esprit des traditions démocratiques et humanitaires, se sentent menacées dans leur liberté de pensée et d'expression; les orientations littéraires les plus diverses voient leur existence menacée au fur et à mesure que gagne en ampleur le danger de l'instauration d'une dictature fasciste « légionnaire ». Les romans de Mihaïl Sadoveanu sont brûlés en pleine rue, Tudor Arghezi est considéré digne d'être molesté « sur la place publique ». Lorsque le danger fût devenu réalité, vers la fin de 1940, les chefs de file de la critique littéraire roumaine, et en premier lieu E. Lovinescu, « les critiques de formation, soit esthétisante, soit libéralisante » sont éloignés par sommation de la « Revue des Fondations Royales » (leur collaboration n'étant plus possible « qu'en la mesure où ils auraient fait la preuve qu'ils reconnaissaient les exigences littéraires de l'époque ». Finalement, l'apologie et la pratique de l'assassinat politique, devenues les arguments idéologiques suprêmes, le meurtre des savants Nicolae Iorga et Virgil Madgearu, marquent les repères sombres des cette période de convulsions morales tragiques.

Face à ce processus d'une gravité exceptionnelle, qui se déroulait à un rythme accéléré, sous des formes variées, les publications communistes et la presse de gauche ont agi dans l'esprit des meilleures traditions de la critique militante roumaine : dans la grande diversité des controverses idéologiques retentissantes, à une époque marquée par de profondes mutations des conceptions esthétiques dans l'évolution de la littérature, les articles consacrés à la vie littéraire, parus dans ces publications, ont signalé en temps utile le danger de mort que représentaient l'idéologie de droite et le fascisme pour les destinées de la culture et des intellectuels. Un coup d'œil rétrospectif, aussi sommaire soit-il, sur cette campagne polémique nous révèle que la popularité et le prestige dont elle a bénéficié, dans les rangs des écrivains, sont dus à la vision lucide et à la position non-sectaire adoptée dans la vie littéraire de cette période. En 1927, longtemps avant l'instauration du régime proprement dit de la dictature fasciste, la revue théorique illégale du parti communiste préfigurait l'opposition antifasciste des intellectuels démocrates, la communauté d'idées avec cette opposition, même si ses représentants n'étaient pas intéressés aussi au changement du régime social, changement que préconisait le parti communiste. « Il est naturel — démontrait la revue — que, sous une terreur très proche de la dictature fasciste déclarée, dans les conditions de l'état de siège et de la censure ainsi que d'un souffle réactionnaire général », « même des gens qui n'ont jamais rien eu en commun avec notre parti, écrivent » ou « éditent une revue de substance politique plus démocratique, plus radicale, plus proche des intérêts du moment de la classe ouvrière » (« Lupta de clasă », nº 4—5, 1927).

L'avenir devait confirmer l'exactitude de l'intuition. Avec les premiers signes annonciateurs de la tendance des courants de droite à régenter les esprits, la réaction des écrivains démocrates enregistrait,

---

* Edifiante à ce propos est l'évocation de cette confrontation due à Eugène Ionesco, en 1946 :

« Il y avait alors en Roumanie, tout un parti d'écrivains et d'idéologues « traditionalistes ». Ce « traditionalisme » n'était, bien entendu, qu'une des faces de la réaction : par une évolution naturelle il devint le nazisme et la Garde de fer. Les partisans du traditionalisme et du nationalisme dans l'art et la littérature partaient d'une conception *a priori* de « l'âme roumaine », à laquelle poètes et artistes devaient se conformer absolument (. . .) Les « traditionalistes » prétendaient, en somme, que l'âme roumaine est chrétienne-orthodoxe, ant-catholique, antiuniversaliste, antidémocratique ; les sources d'une civilisation roumaine devaient être recherchées dans la tradition byzantine (sinon dans la civilisation préhistorique des Thraces, dont on ne sait absolument rien), dans une organisation sociale réactionnaire, — et la réalisation de son âme, de son style, dans le refus des civilisations occidentales.

Les « modernistes » croyaient, eux, à « l'unité universelle », à la possibilité d'un ordre social-démocratique et progressiste ; ils étaient rationalistes et antimystiques. Une civilisation roumaine, selon eux, ne pouvait trouver ses bases que dans l'ambiance des civilisations occidentales et des nations démocratiques qu'elle devait prendre pour modèle.

Il est assez piquant de remarquer que les idéologues traditionalistes étaient roumains, dans leur pensée, suivant le tradi-ionalisme d'un Maurras, ou autochtones, suivant Spengler . . . » (« Cahiers France-Roumanie », nº 2, janvier 1946, p. 22—23).

dans les publications de l'époque, plusieurs documents polémiques marquants. C'est ainsi, par exemple, qu'en 1928, la revue « Kalende », conduite par Vladimir Streïnu, Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, place en tête de son premier numéro une préface significative : « Les directives traditionalistes, nationales et orthodoxes sont, par leur excès, un attentat à la liberté et à l'éducation intellectuelle de la génération actuelle »; « l'orthodoxisme d'après-guerre, qui tend à faire obstruction à l'européanisation de la conscience roumaine et à ramener, par le truchement d'une mystique fasciste, notre culture à son enfance morne, nous inquète et nous incite à réagir ». Répondant à une enquête de cette revue sur le rationalisme et l'intellectualisme, Mihaïl Ralea définit « l'obscurantisme orthodoxe et mystique, avec ses réminiscences nationalistes et chauvines et le retour à la force soi-disant „créatrice" de l'instinct bestial », comme « le pire service qui peut être proposé à la communauté culturelle chaotique et désorientée dans laquelle nous vivons ». La même année Şerban Cioculescu entreprend dans « Viaţa literară » un examen lucide des publications qui oscillent « entre l'orthodoxie et la spiritualité », faisant remarquer que « toutes les philosophies et les hérésies du moment sont appelées à résoudre les problèmes locaux, qui exigent cependant le contact de « l'opinca » avec la terre roumaine (. . .) « Gîndirea » et « Cuvîntul », « Crinul alb » et « Duh şi Slovă » . . . sont les symptômes d'une maladie compliquée ». Eugen Lovinescu, Vladimir Streïnu et, plus tard, G. Călinescu, Mihaïl Sadoveanu, Zaharia Stancu et bien d'autres, proclament en des pages polémiques véhémentes leur hostilité à l'idéologie de la droite.

Lorsque la discussion quitte le plan théorique pour descendre sur le terrain de la pratique, de la lutte politique agressive, le journalisme polémique et les professions de foi démocratiques restent, face à la violence, pareilles à « un parasol nippon devant l'orage » (l'expression est utilisée par Lovinescu dans une caractérisation de situations-limite de ce genre). La réalité historique impose, dans le domaine de la culture entre autres, la nécessité impérieuse de l'*action*, de la *défense* des valeurs menacées, de la révision des commandements esthétiques. C'est la mission qu'ont assumée, dans des conditions extrêmement difficiles, les publications directement ou indirectement conduites par le parti communiste illégal. A sa rubrique « Les écrivains roumains et l'offensive de l'obscurantisme », le journal « Adevărul » du 20 IV 1937 publiait également un article de George Mihaïl Zamfirescu : « La logique a été renversée, la vérité mystifiée . . . Nous allons vers l'anarchie. Reprenons nos esprits. Au moins maintenant, que nous sommes sur le seuil. On nous a divisés en deux camps. La lutte n'avait et n'a pas un caractère esthétique (. . .), mais social. Il me semble qu'enfin, cette vérité a été comprise par ceux qui se retranchaient jusqu'ici dans leur tour d'ivoire . . . Nous avons le devoir de nous défendre ». Malgré les restrictions imposées par la censure, par l'interdiction du parti, une vaste campagne de presse, conduite avec esprit de suite, a été organisée pour réaliser un large front antifasciste, la solidarité dans le cadre de ce front de l'intelligentsia démocrate. « La nation est en danger de perdre aussi bien son indépendance que sa liberté et son existence même » — avertissait un document du parti communiste dans le cadre de la campagne pour la création du Front populaire antifasciste. « Un immense front antifasciste du peuple doit prendre corps ». Sous l'impulsion de ces événements, la nécessité d'une attitude active, l'abandon de la neutralité politique et le soutien du front antifasciste deviennent le thème principal, le souci essentiel des revues de gauche et la collaboration des écrivains démocrates le confirme pleinement.

Les journaux et les revues utilisés durant cette période par le Parti Communiste Roumain faisaient partie de catégories extrêmement différentes, à commencer par celles directement orientées, comme « Bluze albastre », « Veac nou », « Era nouă » — la plus importante des publications légales du parti communiste — « Reporter » (sous la direction de N.D. Cocea), « Clopotul », « Manifest », « Cadran » et tant d'autres, en passant par les revues à orientation générale démocratique et progressiste, telles « Viaţa Românească », « Cuvîntul liber », etc. auxquelles collaboraient des écrivains et des publicistes liés à l'activité du parti communiste.

Le livre le plus discuté de l'époque, « La Trahison des clercs » de Julien Benda, s'avère tragiquement dépassé peu d'années après sa parution et ceci en raison de l'évolution politique des événements : la « trahison des clercs » dans la Roumanie d'alors signifiait, évidemment, non seulement le soutien du fascisme, mais aussi le refus de défendre la civilisation menacée. Cette vérité s'impose nettement à nombre des plus éminents représentants des lettres roumaines et le zèle des publications communistes à maintenir la campagne antifasciste au centre de l'attention fut l'un des principaux facteurs du retentissement et de l'influence qu'ils trouvèrent parmi les écrivains.

« Bien que n'étant pas un homme politique au sens habituel du terme — écrivait, par exemple, Mihaïl Sadoveanu dans « Cuvîntul liber » du 7 septembre 1934 — je m'intéresse vivement à tout ce qui se produit et qui se prépare, surtout lorsqu'il s'agit des intérêts de la patrie et de l'héritage que nous devons laisser aux générations à venir. C'est pourquoi, si du point de vue de mon art je me retranche dans des préoccupations purement artistiques — bien que mon œuvre laisse entrevoir ce qu'il est naturel de laisser entrevoir de mes sentiments et de mes principes moraux — je pense qu'il est nécessaire que nous autres écrivains manifestions en des circonstances spéciales comme celle-ci, notre présence. J'espère qu'une partie au moins de mes camarades comprendront que leur devoir se situe sur la ligne du progrès, ligne suivie par les intellectuels de tous les temps. »

★

Le fait demande à être souligné, à mon sens, d'autant plus que certaines présentations tendent parfois à accréditer l'idée que la principale mission assumée par les publications de gauche dans la période de

l'entre-deux-guerres dans le domaine de la littérature aurait été de combattre la littérature détachée de l'actualité politique du moment et de concentrer ses attaques contre les courants modernistes, comme si c'était ce genre de littérature qui menait la nation à la débâcle et non pas la politique de la Garde de Fer et de ses différentes expressions idéologiques.

Ce qui caractérise les meilleures pages de critique littéraire parues dans les revues liées à la politique idéologique du parti communiste illégal est la capacité de juger les valeurs et les éléments durables de la littérature roumaine. Ces publications ont manifesté de façon explicite leur aversion à l'égard de pareilles tendances de vulgarisation, contre ce que Lunatcharski nommait « des conceptions utilitaristes en littérature ». Le journal « Proletarul literar » écrivait en 1930 dans un éditorial que l'art dont les masses ont besoin « n'est ni un programme politique en vers, ni un discours électoral. C'est un art qui reste de l'art, s'adressant, par les moyens que peuvent trouver les ressources personnelles de l'artiste à la même sensibilité humaine éternelle ». Le noble engagement de l'art « au moment où se joue le destin de l'Europe et peut-être de la civilisation » — était-il affirmé dans un article paru dans la revue « Manifest » en 1935 — ne signifie aucunement la démission artistique de l'écrivain : « l'art ne peut pas se transformer en une machine à imprimer des tracts électoraux ».

Mihaïl Sadoveanu, dont l'œuvre pourrait paraître à certains « située quelque peu en dehors du rythme des préoccupations contemporaines » — faisait observer la revue « Şantier » en 1935, — reste « un créateur inégalable de langue roumaine », « un enfant de notre temps, à l'âme largement ouverte aux idées généreuses, tout aussi éloignée de l'obscurantisme fasciste que de la folie chauvine » ; et dans « la tendance à rappeler la nation au souvenir du passé, à la vie authentique que représente le peuple anonyme », la revue voyait le mérite de « renforcer ainsi, par la contemplation et l'amour, la certitude même et la fierté de cette concience ». Sadoveanu était considéré comme « l'évocateur épique de notre existence en tant que peuple riche d'une histoire séculaire ». Les poèmes d'Arghezi étaient jugés en 1937 par le journal communiste « Fapta » comme représentant « le sommet de notre jeune poésie roumaine ».

Les controverses sur les modalités littéraires, la contestation de l'hermétisme ou des « sons d'impuissance », caractéristiques de certaines tendances poétiques, ont également été présentes dans les pages de ces revues. Mais l'esprit de ces controverses était celui des relations entre des hommes qui, tout en réagissant de manière différente, se trouvaient du même côté de la barricade, contrariés par les mêmes réalités politiques. Ce n'était pas la valeur artistique de ce genre de poésie, mais la démarche poétique réagissant aux sollicitations d'une époque marquée par des événements tragiques qui était mise en question. « Le son d'impuissance, le désespoir et le néant » de la poésie — affirmait Miron Constantinescu dans la revue « Cadran » — « est explicable et réel » : « tout vacille autour de nous : valeurs spirituelles, valeurs éthiques, valeurs matérielles. Tout est instable, incertain. Notre volonté de créer, dans quelque domaine que ce soit, est entravée par tant de choses, que toutes nos tentatives nous laissent un goût amer. Et notre poésie exprime ce goût, elle l'exprime parfois avec l'extraordinaire force d'un Emil Botta dans « Le sombre avril », d'un Geo Bogza dans « Ioana Maria », ou d'un Emil Gulian dans « Esprit de conte de fée » . . . C'est là une réalité, une réalité de l'âme, expression d'une réalité matérielle, d'une réalité du monde. Mais n'existe-t-il aucune issue? Ne pouvons-nous chanter que la souffrance, le désir de mourir, le désespoir? »

Les mêmes questions se posaient devant la poésie hermétique, les mêmes confrontations avec l'époque étaient infligées aux tendances surréalistes ; ce n'est pas la formule en soi de l'hermétisme ou du surréalisme, ni la légitimité ou la non-légitimité théorique d'une certaine démarche littéraire qui faisaient l'objet de la dispute, mais l'écho de ces démarches entre les murs d'une forteresse assiégée. « Il y a dans l'histoire des sociétés des moments de calme et des époques de combat. Les uns et les autres sont créateurs de valeurs esthétiques » — disait-on dans un éditorial publié par la revue communiste « Critica actualităţii ». « L'isolement et l'hermétisme de certains de nos écrivains » ne peuvent pas être envisagés en dehors de l'histoire, ils exigent une confrontation avec la réalité « de ce temps et de ce lieu ».

Cette confrontation avec le dramatisme de l'époque fut finalement décisive pour l'évolution de certains écrivains de l'entre-deux-guerres. Vers 1933 Geo Bogza, Miron Radu Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Ştefan Roll, quittent les groupements surréalistes pour ouvrir, dans leurs propres revues ou dans la presse de gauche, un cycle de vibrants articles-manifestes où l'image de la poésie, confrontée avec la réalité de l'époque, était analysée par des poètes au nom des poètes. Gellu Naum, Virgil Teodorescu, représentants du surréalisme roumain, créent la revue « Tînăra generaţie », orientée dans l'esprit du programme militant du parti communiste et deviennent, aux côtés d'autres écrivains, des collaborateurs de la presse communiste. « Le son de la sirène de Griviţa » — se souviendra Geo Bogza — « nous a fait entendre, venant du cœur de l'Allemagne, le hurlement de loup le plus sinistre qui ait jamais résonné dans l'histoire de l'humanité ». C'est au son sinistre de ce « hurlement de loup » que les poètes ont écouté leurs airs de harpes et le procès qu'ils ont intenté eux-mêmes à la poésie peut nous paraître aujourd'hui d'un pathétisme grandiloquent ; cependant, rapportés au contexte historique, rapportés à tout contexte social qui impose aux écrivains d'immenses responsabilités, ces articles-manifestes étaient un examen de conscience d'une terrible gravité : « devant ce qui se passe maintenant sur la terre — écrivait Geo Bogza dans le manifeste qu'il a rédigé pour la revue « Viaţa imediată » — la poésie astrale de cabinet est une tricherie qui doit être dénoncée ». Ecrire « d'après des standards hermétiques, tandis qu'une tempête de tragédies a commencé à dévaster le continent », équivaut à créer un art « qui passe

tout droit dans le vide . . . nous voulons faire une poésie de notre temps, car nous nous trouvons en présence d'un immense drame humain ».

Dans de pareils articles, présents dans « Cuvîntul liber », « Reporter », « Societatea de mîine », « Meridian », le caractère pathétique des professions de foi ne diminuait à aucun moment la lucidité qui présidait à la révision de certains concepts esthétiques : les poètes se proposent « de capter à l'état sauvage et vivant », « la force d'une immense tragédie collective », « préservant la poésie des aventures didactiques », traversées par certains écrivains, « qui, exaspérés par l'injustice sociale du monde et adoptant une foi nouvelle en ont pris prétexte pour écrire des poèmes naïfs glorifiant un monde heureux ».

Cette idée revient dans la plupart des articles de ceux qui ont consacré, ces années-là, leurs pensées et leurs plumes à la cause communiste. La littérature engagée ne peut pas être une reproduction plate de la réalité. « La conscience de l'artiste — écrit Ştefan Roll dans « Meridian » — doit être un instrument de pénétration dans la vie collective, un avant-poste. » Pour la revue communiste « Cadran », le réalisme de la littérature signifiait « re-création », « sélection de la réalité dans sa substance » et non pas une description didactique : « le réalisme n'est pas une monographie, parce que la monographie fait partie de la science et non pas de l'art ».

★

De pareils articles représentent un chapitre extrêmement concluant de la critique marxiste dans ce domaine, critique qui développait les meilleures traditions du genre de la critique militante roumaine, par une vision dialectique de la littérature, par un esprit réfractaire aux limitations dogmatiques et à la confusion des valeurs, par la résistance dans le temps de ces jugements axiologiques. A la différence de certaines interprétations postérieures, cette critique appréciait, par exemple, Alexandru Sahia uniquement comme l'un des publicistes et reporters remarquables de l'époque sans lui attribuer également dans la littérature proprement dite le mérite que sa mort prématurée l'a peut-être empêché d'acquérir.

La principale valeur axiologique de la position adoptée par ces revues dans la vie littéraire s'est manifestée dans la faculté d'attirer autour d'elles un groupe d'écrivains et de publicistes profondément liés au milieu des gens de lettres les plus importants de l'époque. Geo Bogza ou Mihaï Beniuc, Alexandru Şahighian, Mihnea Gheorghiu ou Ştefan Popescu, Eugen Jebeleanu ou Miron Radu Paraschivescu, Gábor Gaál ou Lothar Rădăceanu, Ion Pas ou Scarlat Callimachi, Gellu Naum ou Virgil Teodorescu n'ont jamais été des sectaires clandestins, des francs-tireurs d'une littérature isolée par une armure de la pléiade des écrivains démocrates et de leurs traditions. Certains d'entre eux ont vécu pleinement la période de gloire et de déclin des mouvements d'avant-garde de Roumanie, conservant dans leur évolution ultérieure le ferment novateur, la dynamite de ces mouvements. Gábor Gaál, l'une des figures centrales de la vie idéologique de Transylvanie, était lié à tout un ensemble de controverses sociales et littéraires qui préoccupaient en égale mesure les intellectuels roumains, hongrois et allemands de l'époque. Scarlat Callimachi et Alexandru Sahia, Ştefan Popescu et Ion Călugăru furent attachés un certain temps au cercle du « Sburătorul » fréquenté par des représentants de premier ordre de notre vie littéraire et devenu plus d'une fois le terrain de discussions « extra-littéraires ». N.D. Cocea, l'un des plus prestigieux publicistes roumains de l'époque, entretenait des relations professionnelles avec les cercles les plus divers de la presse roumaine. Le groupe d'écrivains et de publicistes de la revue « Era Nouă » (N.D. Cocea, Miron Radu Paraschivescu, Ion Călugăru, Ştefan Roll, Eugen Schileru, Miron Constantinescu, Lucreţiu Pătrăşcanu, Silvian Iosifescu, etc.) nous apparaît particulièrement significatif du point de vue des physionomies d'hommes de lettres et de publicistes, des personnalités extrêmement diverses de ses collaborateurs. Notons également comme significative la position de cette excellente revue d'une tenue théorique et journalistique élevée, à l'égard des traditions de la critique littéraire roumaine : la rédaction affirme sa fidélité à l'école critique de « Viaţa Românească », se proposant d'adopter l'esprit de G. Ibrăileanu, « sa position fondamentale dans la culture roumaine — sa position critique ». « Née à l'époque de la mort d'Ibrăileanu — affirme la revue — « Era Nouă » l'invoquera toujours comme l'un de ses dieux lares. »

Par ses contributions exemplaires, la critique d'orientation des revues socialistes et communistes de la période de « Era Nouă », comprend *in nuce* les éléments de la critique littéraire marxiste roumaine de nos jours, réfractaire aux tendances dogmatiques, ouverte de façon créatrice aux valeurs de la critique et de la littérature moderne.

MIHAÏL SADOVEANU (1880—1961)

Les Yeux

Vraisemblablement, je suis plutôt une victime de la littérature de Noël que celle des réalités; il n'en est pas moins vrai que je souffre et que je suis une victime. C'est indubitable et cela me pousse à raconter l'aventure que j'ai gardée pour moi seul, et que sans savoir pourquoi je n'ai dite encore à personne. Il arrive qu'aujourd'hui soit un anniversaire, le premier jour des fêtes et que dehors, tout comme alors, le temps soit rude et hostile.

A cette époque-ci le jour tombe très tôt; à quatre heures et demie il fait déjà sombre et vers cinq heures tout à fait nuit. Il y a aussi un vent terriblement pressé et les flocons de neige, comme des aiguilles, tourbillonnent sans répit. Je me trouvais — en 1916, pendant la guerre et alors qu'on battait en retraite — à Podul-Iloaïei, dans une sorte de bureau de triage que j'essayais d'organiser avec mon supérieur, le commandant Michiduță. Toutes les heures, autour de nous échouaient des hommes échappés à l'égarement et à l'épouvante. Pendant des semaines ils avaient battu les ornières des chemins obstrués par les boues de l'automne; ils avaient quitté leurs unités et s'étaient dispersés; maintenant ils commençaient à revenir dans les rangs et à se diriger vers différents points de la Moldavie, guidés par les premiers agents chargés de la concentration des troupes.

Ni moi, jeune sous-lieutenant, ni le commandant, réserviste grisonnant, n'avions entièrement repris nos esprits. Nous étions encore troublés par la violence des événements. Le commandant Michiduță* — on voit bien que c'est un sobriquet — ne cessait de démontrer, à qui voulait l'entendre, que notre défaite aurait pu facilement se transformer en une grande victoire. Il montrait tout cela sur une carte en lambeaux, de ses doigts osseux aux ongles mal soignés. En dix minutes la victoire était à nous et l'ennemi écrasé à un point qui se trouvait sous son index! Il essayait de redresser sa taille de nabot et remuait énergiquement ses sourcils et sa barbiche. Après quoi, il se tournait vers un groupe de soldats à l'air sombre et chagrin, fraîchement débarqués, les apostrophant d'une voix de fausset:

— Qu'est-ce que vous fichez là avec cet air d'enterrement? Avancez comme des hommes et tâchez-moi un peu de trouver une justification. Lieutenant, c'est à vous de prendre garde que le premier point de mes ordres soit exécuté!

La première opération à faire pour remonter le moral de ces pauvres hères et reconstituer l'armée n'était pas difficile à accomplir. Je donnai l'ordre à un vieux milicien de faire tondre les nouveaux venus avec une tondeuse américaine. Après cette opération, les hommes étaient tout aussi tristes, affamés et mal vêtus, et j'avais beaucoup de peine à les équiper. Je bataillai longtemps avec le commandant pour obtenir de les ravitailler dès leur arrivée, alors qu'ils n'étaient pas encore inscrits à l'ordinaire. Le commandant tenait en mépris les flanelles, les gants et la bonne nourriture. Tout cela est ramollissant, déclarait-il.

Les autres dispositions du commandant Michiduță, pour remonter le moral de la troupe, étaient en parfaite harmonie avec le premier point! Pendant ces malheureux jours de décembre, ses discours et sentences, exprimés en termes techniques, étaient plus tragiques qu'humoristiques. Et, lorsque le soir arrivait à pas pressés dans nos étroits bureaux enfumés et mal éclairés par des lumignons borgnes, le comportement de ce nabot prononçant des paroles imprévues et parfaitement en désaccord avec la situation frisait la démence.

D'ailleurs, dans de telles circonstances, moi non plus je ne jouissais pas d'un équilibre parfait.

Ecoutez voir ce qui va suivre.

---

* Michiduță — l'un des sobriquets du diable

Ce premier jour de Noël, par un temps trouble et impitoyable, mon commandant était pressé de partir à Jassy où il allait trouver un bon ami à lui et des « sărmăluţe » * arrosées d'un vin rouge d'Uricani. Avant son départ, tout en pirouettant sur ses talons, il commença soudain à fredonner, d'une voix fausse, l'air d'une vieille opérette

« *Parce que — parce que*
Parce qu'il était de plomb! »

En sortant il claqua la porte comme pour mettre un point entre sa personne et les charges de Podul-Iloaïei, ainsi que tous les autres soucis de ce monde. Le regard vague et le sourire aux lèvres j'écoutais encore le murmure de la chanson sous la fenêtre quand je vis auprès de la porte un gamin surgi Dieu sait d'où. Il y a un moment il n'était pas là.

— Qu'est-ce que tu fiches là, mon garçon?

— A vos ordres, mon capitaine... dit-il en pleurnichant.

— Qu'est-ce que tu fiches là? Quand es-tu entré ici?

— Je suis entré lorsque le vieux « ginaral »** sortait, celui qui chantait.

— Je comprends, mais que veux-tu?

Il gratta sa tête ornée d'une tignasse embroussaillée, se débarrassa de son minable couvre-chef et commença à fouiller sous son vêtement en loques et trop grand pour lui.

— Qu'est-ce que tu cherches?

— Je cherche un « bélert »***, répondit-il en reniflant.

J'attendis qu'il trouvât son billet, le regardant en silence. Sous sa pauvre redingote d'occasion il portait un costume blanc de paysan. Ses pieds étaient chaussés de godillots trop grands et ses chevilles entourées de bandes molletières vertes. C'était un gamin maigrichon et hâve, dans les douze ou treize ans environ. Son nez retroussé était rougi par le froid. Il y avait une expression extraordinaire dans ses grands yeux noirs, enjolivés de beaux cils. Il me regarda avec défiance de ses yeux de femme en me tendant le papier puis il fit quelques pas en arrière, se moucha avec la manche de sa redingote et attendit.

En dépliant le papier je lus: « Neculaï Corban, soldat contingent 910, régiment 15 Războieni, triage Bacău. »

Je relevai le front.

— Qui est ce soldat?

— Ce soldat c'est mon père, répondit l'enfant.

— Et qu'est-ce que tu veux de moi? Dans ce billet il est question de Bacău.

— C'est ça, mon capitaine, le « bélert » parle de Bacău, répondit l'enfant, et sa timidité se dissipa, comme par enchantement; mais moi je vais vous dire, je suis passé par Bacău, mais il y était pas. D'abord, je vais vous dire, mon capitaine, que ma petite maman elle est morte le quatrième jour de décembre et je l'ai enterrée le jour de la Saint Nicolas. Faut vous dire que nous sommes quatre enfants et que personne nous aide, alors je suis venu du monastère de Bistriţa, où nous habitons, tout juste dans le bourg de Piatra et je me suis présenté à la caserne chez le colonel... j'ai oublié son nom. Mais comme il a bon cœur il m'a demandé des nouvelles de mes frangins et je lui ai répondu qu'ils sont en ce moment chez ma tante. Il m'a fait cadeau de ces godillots, mais il ne savait rien de mon père. Il m'a conseillé de retourner à la maison et de ne plus battre les chemins parce que je pourrais être mangé par les chiens. Alors j'ai dit: C'est pas possible, il faut que j'arrive jusqu'à lui; il faut que je le tire de là au moins pour dix jours; qu'il vienne au village pour décider ce que nous allons faire parce que la tante est malade et si elle aussi se mettait à claquer alors nous serons tout seuls. Un vieux milicien m'a conseillé d'aller avec lui jusqu'à Bîrlad et je suis allé à Bîrlad par le train, avec ce milicien. Et là-bas à Bîrlad, messieurs les officiers m'ont donné ce « bélert ». Et je suis revenu toujours par le train à Bacău, puisque c'est écrit là, et j'ai pas trouvé mon père à Bacău non plus. Mais j'ai eu vent qu'il a été à Bacău et qu'ils l'ont envoyé ici à Podul-Iloaïei.

---

* Sărmăluţe — feuilles de chou farcies de viande. Plat national roumain.
** Ginaral — déformation de « général ».
*** Bélert — déformation de « billet ».

— Ici, à Podul-Iloaïei? Le soldat Neculaï Corban du régiment 15 Războïeni? Je ne crois pas avoir vu par ici un soldat portant ce nom.

— Sûrement qu'il est venu, mon capitaine, insista l'enfant.

— Je ne crois pas, sans quoi je me le rappellerais bien.

J'étais ennuyé et morose en ce jour de fête où mon supérieur allait faire bombance avec des « sarmale » et du vin d'Uricani, me laissant tout seul avec les malheurs et les souffrances de ces errants. Pourtant, l'enfant me regardait de ses beaux grands yeux et il était là devant moi si décidé et si courageux que je me suis recueilli un moment en faisant un petit effort. On dirait que le nom qu'on vient de prononcer ne m'est pas tout à fait étranger. Il est possible qu'il figure dans un registre quelconque.

— Comment dis-tu qu'il s'appelle, ton père?

— Le soldat Neculaï Corban.

— Le soldat Neculaï Corban doit figurer parmi ceux qui ont été envoyés aujourd'hui même à Jassy. Gavril Oancea! Ouvre la porte et appelle Gavril Oancea.

L'enfant ouvrit la porte en criant d'une voix grêle le nom de mon ordonnance. Puis de nouveau il me regarda avec espoir.

— Toi, comment t'appelles-tu?

— Moi je m'appelle Niculăïeş, comme mon petit père.

Gavril Oancea entra dans la pièce en regardant l'enfant du coin de l'œil.

— Ecoute, mon vieux, lui dis-je en souriant, avons-nous parmi nos hommes un certain Neculaï Corban?

— Quel régiment, mon sous-lieutenant?

— Le 15e.

— Neculaï Corban du 15e, je ne crois pas qu'il se trouve ici. Chez nous on ne garde pas les hommes du 15e régiment, on les envoie tous à Jassy.

— C'est bien ce que je pensais. Ma mémoire ne me trompe jamais. Je me rappelle le nom et notamment qu'il a été envoyé à Jassy hier ou ce matin.

— Plutôt ce matin, mon lieutenant.

— Alors il n'est sûrement pas ici, dis-je en me tournant vers l'enfant, tu t'en es rapproché et tu le trouveras à Jassy. Va voir le sous-lieutenant Savu à la gare, et tu lui demanderas où sont les hommes arrivés de Podul-Iloaïei.

— Donc, là-bas je vais le trouver.

— Là-bas tu vas le trouver, répondis-je en souriant.

Je pensais qu'il allait s'accrocher au train et qu'il débarquerait à Jassy en même temps que mon commandant.

L'enfant se retira. Une heure après, ayant fini mon travail, je me renversai sur le dossier de ma chaise et évoquai soudain la visite que j'avais eue: l'enfant brave et précoce, les yeux au regard pénétrant et féminin. Il aurait fallu peut-être le réchauffer d'une tasse de thé ou, au moins, d'une bonne parole. J'avais été touché de pitié, je le savais, parce que l'enfant était d'une qualité exceptionnelle. Sa conduite était tout simplement héroïque. Et je l'avais laissé passer comme un être banal, tel qu'on en rencontre à tous les tournants.

— Qu'est-ce que c'est, mon vieux?

Mon ordonnance s'était glissée dans la pièce.

— A vos ordres, mon lieutenant, dit-il; l'homme n'est pas soldat.

— Qui?

— Neculaï Corban.

— Ah! l'homme que cherchait le gosse?

— Oui, mon lieutenant, il n'est pas soldat. Comme quoi il s'appelle le caporal Corban Neculaï. En ce moment même il part à Paşcani avec les autres, et de là il va directement à Caşin sur la ligne du front.

— Qui ça?

— Le caporal Neculaï Corban.

— Où dis-tu qu'il part?

— Il est déjà parti à Paşcani, mon sous-lieutenant.

— Il me semble avoir entendu dire qu'on l'avait envoyé à Jassy.

— Mais non, mon lieutenant, c'est une méprise parce qu'il est caporal et non pas soldat, de sorte qu'il n'est pas parti à Jassy mais à Paşcani.

Je me tus légèrement troublé.

— Bien, dis-je à mon ordonnance, va.

Je pris mon dolman et mon bonnet de fourrure et je sortis dans la tourmente. Dès les premiers pas je sentis dans cette ruelle déserte non pas le vent mais une tempête glaciale. Autour de moi une nuit sauvage et désolante me heurtait, me frappait en pleine poitrine.

Je me dépêchai pour arriver à la gare dépeuplée et pénétrai dans la tiédeur d'une pièce appartenant à l'officier de service. Il était couché sur son lit de campagne, le visage contre le mur. Il se retourna et je lui demandai rapidement si le train de Jassy était déjà parti avec le commandant Michiduţă. Il répondit qu'il était parti depuis longtemps et celui de Paşcani aussi.

— Tu voulais peut-être partir toi aussi à Jassy? m'interrogea-t-il en bâillant et en riant. Tu as encore un train-hôpital à minuit.

— Je ne vais pas à Jassy, lui répondis-je. Je voulais seulement te demander si tu n'as pas aperçu un protégé à moi, un petit paysan affublé d'une redingote trop grande pour lui et chaussé de godillots?

— Mais comment donc, je l'ai même aidé à aller là où ses affaires le réclamaient. Je lui ai offert aussi la moitié d'un pain.

— As-tu remarqué ses yeux?

— Je les ai vus, des yeux comme tant d'autres et je ne comprends pas pourquoi tu me regardes de la sorte.

C'est vrai que je le regardais peut-être d'une drôle de façon mais je ne m'en rendais pas bien compte, car je commençais à faire attention à ce qui se passait en moi.

C'était évident que l'enfant au regard pénétrant avait presque frôlé son père. Il le recherchait avec une force peu commune, depuis de longues et éreintantes semaines et lorsqu'il s'était présenté devant moi, par le fait il l'avait trouvé car, je n'avais qu'à contrôler un registre au lieu de me fier bêtement à ma mémoire et à celle de mon ordonnance. Par ma faute l'enfant avait perdu la trace de l'homme. Sur le coup je compris aussi que peut-être ils étaient à jamais séparés, non pas tant à cause de l'homme qui s'en allait sur la ligne du front, où en ce moment l'accalmie était relative, mais surtout à cause de cet enfant chétif et affaibli tombant comme dans un gouffre, au milieu de la tempête, en ce début d'hiver.

Tourmente de neige et nuit noire. Je sentais la masse de neige me frapper avec hostilité. Sa pression se frayait un chemin à travers ma pelisse et je frissonnais. L'obscurité me coupait presque le souffle. Ayant regagné mon bureau je demandai à mon ordonnance une tasse de thé. C'était de la lavasse et je l'arrosai largement de rhum. Mais j'étais incapable d'en avaler une goutte et je le laissai refroidir dans sa tasse d'étain.

Quittant ma chaise, je me suis rhabillé pour ressortir dans la nuit et dans la neige. C'était comme un appel dans cette nuit obscure et troublante; c'était aussi une interrogation à laquelle je ne pouvais répondre. Il me semblait qu'une chose inconnue allait se produire et quand j'arrivai à la gare, tel un homme ivre, je me mis à attendre un train, n'importe lequel, fut-ce celui de minuit. Dans la petite chambre de mon camarade je restais immobile, la tête vide de pensées, sans toutefois sommeiller. A un moment donné, je me surpris en train de compter les ronflements du sous-lieutenant.

Sans m'en rendre bien compte, je me retrouvai dans un train, assis dans la sombre encoignure d'un wagon. Plus tard, je descendis à la gare de Jassy sans voir personne et sans adresser la parole à qui que ce soit.

Soudain, à la vue de la première sentinelle du quai je repris mes esprits, et je me rendis compte que ce déplacement avait un but. Je commençai mes investigations avec fièvre et ardeur. De cette sentinelle jusqu'au chef militaire de la gare et au sergent représentant le commandement de la garnison je n'ai fait qu'un saut.

Seul, le sous-lieutenant n'était pas là.

ȘTEFAN SZÖNYI: Nous ne les oublierons pas

IOSIF ISER : La Grève

Au premier moment, personne ne se souvenait avoir vu un petit paysan en redingote. Sur le quai, à l'arrivée des trains, il y avait toujours une cohue épouvantable. Personne ne pouvait faire attention à un gosse.

— Tu dis que c'était un paysan? Alors pourquoi portait-il une redingote? me demanda le chef.

— C'est un enfant pauvre... répondis-je en rougissant de confusion.

— Un enfant pauvre?... Qu'est-ce qui se passe? Pourquoi le poursuis-tu?

— Je m'intéresse à lui... repris-je avec embarras.

J'étais déjà tout prêt à donner des éclaircissements quant aux tribulations de cet enfant, mais j'éprouvais un malaise qui allait grandissant.

Enfin, le sergent du commandement de la garnison prétendit avoir eu la vision confuse de l'ombre que je poursuivais. Il était passé par la ville en même temps que la vague humaine et la cohue.

Alors il est à Jassy sans doute. Je recommençai mes recherches dans la tourmente, le long des rues, m'arrêtant devant tous les recoins où se trouvaient les sergents de ville; je pénétrai aussi dans quelques cafés embués, remplis de vacarme. A mesure que j'avançais sous la neige et dans l'obscurité, je sentais croître en moi la fatigue et l'inquiétude devant les rues sans fin qui s'étendaient à perte de vue. Ce n'était pas une fatigue physique, c'était plutôt comme un brouillard qui m'accablait. J'allai au commandement de la garnison, passai devant toutes les sentinelles des corps de troupe et, remontant vers le Copou, arrivai parmi les tilleuls de l'endroit, fantomatiques en cette nuit d'hiver. Là, je m'arrêtai brusquement.

Ecoutez!

Je me suis arrêté brusquement en sentant un martèlement du côté gauche. Un martèlement net comme celui d'un corps étranger, intérieur. Après, sous ce martèlement, j'ai compris que mon cœur battait d'une façon inaccoutumée, comme si un brusque danger me guettait, un danger où j'étais tombé par stupidité.

Vous voyez tout de même que c'est de la littérature, je vous ai averti dès le début. On ne peut pas dire que je sois le coupable dans cette histoire. Personne ne peut prouver que cet enfant est mort dans la tourmente, cette nuit-là. Rien ne pourrait me persuader qu'il est mort plus tard. Pourtant, je dois avouer que je n'ai trouvé aucune trace du gosse ni cette nuit-là, ni le lendemain.

En liaison avec cette déplorable aventure, je dois ajouter un autre fait.

Une nuit, la deuxième ou la troisième — je ne me rappelle pas exactement — j'ai fait un rêve impressionnant. Dans un paysage d'hiver il y avait une grande étendue d'eau gelée. Parmi les enfants qui se trouvaient sur la glace, un seul me regardait, comme s'il me connaissait; je ne puis préciser, mais c'était un regard amical. Soudain, il coula par un trou dans la glace. La tête d'abord, le corps ensuite et à la fin les jambes qui se débattirent avant de disparaître. Je suivais par l'imagination son ombre, telle une araignée sous la glace, ondoyant de plus en plus lentement mais sans discontinuer et sans marquer la fatigue.

Je me suis réveillé tout suffoquant, avec des sueurs froides et presque découvert. Je sentis en même temps l'étrange signal, à gauche, au-dessus du cœur. Le souvenir des yeux au regard pénétrant et de ce fait singulier était en moi comme si le martèlement voulait annoncer leur entrée.

D'autres nuits aussi j'ai fait le même songe et parfois, lorsque je m'y attends le moins, les martèlements résonnent et je suis accablé par la présence de cet étranger avec, en même temps, la stupide sensation d'un effondrement et d'un péril.

Le narrateur de la veille de Noël, un garçon bien en chair et plutôt froid, ayant l'air de regarder la vie avec plaisir et bienveillance, avait été surnommé par ses camarades le petit docteur. Il termina brusquement sa narration en se versant un verre de vin.

Le maître de céans, un richard de fraîche date, se crut obligé de le railler:

— Au diable cette histoire, mon petit docteur, moi je croyais plutôt entendre quelque chose de grivois. Bois ton vin!

Le petit docteur le regarda en silence et repoussa le verre.

En français par CEZARINA MANOÏL

N. D. COCEA (1890—1949)

La Paix et la guerre

Hier, à cinq heures de l'après-midi, l'Allemagne a signé le traité de paix. Dans la fameuse Galerie des Glaces de Versailles, les délégués de l'empire vaincu, expiant le crime commis par Bismarck il y a cinquante ans, ont signé et paraphé la capitulation de la plus formidable autocratie militaire de toutes celles que l'histoire de l'humanité a connues.

C'est de cette façon protocolaire et solennelle que s'achève donc le dernier acte de la grande et effroyable tragédie européenne.

Un grand nombre d'entre nous avaient prévu cette fin lamentable. Je me souviens des campagnes acharnées menées par la revue « Facla » durant les premières journées d'août 1914, des clameurs sauvages et désespérées que nous lancions alors contre l'impérialisme allemand provocateur, de notre confiance aveugle, obstinée, opiniâtre en la victoire finale des Alliés. Avec un peu plus de présomption que nous n'en avons et un rien d'intelligence en moins que celle dont la nature nous a doués, nous pourrions nous vanter à tue-tête, comme tant d'autres, d'avoir été des prophètes.

Ne soyons pourtant pas trop fiers et ne gonflons pas notre pauvre vanité humaine de ridicules prétentions prophétiques.

La vérité est que, du jour où l'Angleterre est entrée en guerre contre l'Allemagne, il était facile de prévoir que l'Italie d'abord, puis d'autres puissances de moindre importance et, enfin, l'Amérique, comprendraient progressivement, de gré ou de force, l'immense danger que représentait l'impérialisme allemand, et qu'elles uniraient tous leurs efforts pour le briser. Et il n'était pas non plus très difficile de prévoir que — de même que tout le monde a toujours raison contre un seul homme — les cinq continents coalisés contre un seul Etat allaient finir par le vaincre.

Laissons donc de côté l'orgueil, qui ne convient qu'aux imbéciles. Et cela d'autant plus que, dans notre délire prophétique, nous nous sommes souvent trompés et que la nature, plus subtile que les hommes, n'a pas tenu à dévoiler entièrement, à nos yeux stupéfaits, les arcanes de ses mystères impénétrables. Si donc nous avons prévu comment la guerre allait finir, aucun de nous ne peut se vanter d'avoir également entrevu ce que serait la paix.

Oh, la paix signée hier à Versailles, comme nous la voyions dans nos rêves enthousiastes des premières heures de la guerre! Dans quel esprit désintéressé et avec quel élan nous avons mis alors tout notre cœur au service de la France! Avec quels terribles serrements de cœur nous pensions que la France de Jaurès, que la France des grandes révolutions pourrait être foulée aux pieds, écrasée sous les lourdes semelles de la brute prussienne et que, pour éviter une telle éventualité, aucun sacrifice n'était trop lourd, aucune vie d'un trop grand prix! Et, sûrs de la victoire, convaincus que la justice et l'humanité doivent triompher, quelle confiance nous avions dans la générosité de cette France qui, après avoir, à la pointe de ses baïonnettes, porté au peuple allemand le don de la république, devait jeter un large pont de réconciliation entre tous les peuples opprimés du monde!

Notre rêve splendide! Notre pauvre rêve!

Aujourd'hui, nous voyons ce qu'il en reste. Une paix entre des chancelleries. Un parchemin. Un chiffon de papier. Une douzaine de signatures prétentieuses. Un cordon. Un gros cachet de cire. Et c'est tout!

La paix entre les gouvernements est signée.

Mais, sous la table de la paix, à Versailles, la terre frémit. Les fenêtres de la Galerie des Glaces heurtent les murs, comme poussées par la tempête. C'est une prophétie. Je vois s'envoler les feuilles jaunes de parchemin aux quatre vents.

Car les peuples mentis, trompés, bafoués, dans leurs idéaux les plus chers, commenceront maintenant à peine, après la signature de la paix oligarchique, leur sombre et implacable guerre sociale.

Article paru dans «Chemarea», IIe année, n°75 du 30 juin 1919

EMIL ISAC (1886—1954)

Vous serez plus heureux

Vous serez plus heureux que nous l'avons été, plus heureux.
Le froid ne vous brûlera plus les doigts comme il nous les a brûlés.
La nuit sourde nous a noyés. Vous aurez des aubes bleues.
Notre silence chantera dans votre nouveau chant.
Faible fut notre bras. Le vôtre sera puissant.
Nos yeux retrécis par les pleurs . . . Les vôtres souriront.
Dans les champs fleurira pour vous ce qui n'a pas germé.
Souvenez-vous de nous sans être humiliés.
Vous serez plus heureux
Les temps qui viennent vous parleront
Qui pour nous furent silencieux.

En français par MARIA ROVAN

ION TH. ILEA (n. 1908)

Trois chemins

hier

L'épi blond se vautrait dans la boue
au loin un son aigu et métallique de cuivre frappé annonçait la fin,
dans la rumeur des plaintes l'éclair de la mort
glissait tout au long de la massue de l'univers
empoignée par l'ouvrier quelconque.
Des yeux transparents fixaient le rond-point de la honte.
Les sillons alignés à jamais au visage de la foule
enfantaient l'espérance.
Les cimetières s'étaient assoupis tout en parlant.

aujourd'hui

Appuyé au bâton le berger rêve poudre et balles.
La charrue du désespoir
laboure le champ de la discorde.
La civilisation éternue à travers la bouche du canon.
A l'ultime arrêt les croque-morts ressemblent à des cadavres.
La chair d'homme est à bas prix
le sang n'a pas le goût du sang quand les faits s'accumulent
et sur le lieu du supplice le vaincu demeure invincible.

demain

Bas les pattes idoles de la débauche !
Sur son crâne chacun porte
la griffe du triangle de la mort.
Le rire de la rencontre
trace son épure
d'ignoble pensée.
Les cloches prennent l'heure de vitesse.
Chaque village couve un pays,
chaque pays devient fabuleux,
le soleil regarde à travers les lunettes du bonheur.
Le chalumeau du souffle d'avenir résonne toujours.
(Du volume «La Foule», 1934)

En français par TISA BĂDULESCU

G Á B O R G A Á L * (1891 — 1954)

La Crise mondiale et la littérature universelle

... A chaque instant on se demande: Que faire? Que faut-il faire pour résoudre et surmonter l'état de crise où nous vivons? Voyons quelle est la réponse donnée par la littérature. Que disent les écrivains fécondés par «l'inspiration», par «l'esprit» et «les dieux»? Voyons ce que font les belles-lettres.

... Les prétendues révolutions littéraires, engagées sous différents mots d'ordre bien avant la guerre (après les perspectives ouvertes et les principes établis par le naturalisme au carrefour des deux siècles) furent, manifestement, des tentatives pour réaliser — au compte de la littérature devenue insuffisante à exprimer la réalité — l'aptitude à comprendre la crise traversée par le sys-

* *Gábor Gaál*, esthéticien prestigieux, sociologue, critique littéraire et publiciste de langue hongroise de Roumanie, fut, de 1931 à 1940, l'un des principaux animateurs de la revue d'orientation progressiste *Korunk* de Cluj, et de 1946 à 1954, rédacteur en chef de la revue *Utunk*. Membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et professeur à l'Université «Babeş-Bolyaï» de Cluj. Ses principaux essais ont été réunis dans les volumes *Réalité et littérature* (1950) et *Œuvres choisies* (2 t., 1958).

tème social. Il est devenu évident que — quelle que soit la souplesse qu'on apporte à modifier la forme et la cadence à laquelle se succèdent l'impressionnisme, l'expressionnisme ou, finalement, la *Neue Sachlichkeit* (la « Nouvelle objectivité ») (et, dans leur cadre, différents autres «ismes ») — toutes ces tentatives n'ont fait qu'apporter une dynamique nouvelle des formes littéraires, que résoudre des problèmes d'atelier, de langage et non pas celui, d'une importance décisive, de l'attitude à l'égard de la réalité. En dépit de toutes les expériences, l'attitude de l'écrivain à l'égard de la réalité est demeurée la même; seules ont été modifiées les nuances dans la façon d'esquiver la réalité. En ce qui concerne l'état affectif lui-même, l'émotion, la littérature s'est confinée dans une entière passivité. C'est à peine si par-ci, par-là, il y eut certains changements d'interprétation. L'attitude des lettres, définie jusqu'alors, est demeurée la même. La toile de fond de l'intrigue a été poussée en profondeur — et on s'est servi des éléments psychologiques de date plus récente. Les différentes révolutions littéraires n'ont eu pour tout résultat que de perfectionner ce que l'on appelle le reflet complexe de l'homme. La description de ce dernier s'est étendue depuis l'image extérieure jusqu'aux vibrations ataviques les plus aiguës. Cette littérature est capable de refléter le frisson nerveux, l'individu esseulé, la psychologie abyssale et le subconscient, le conflit entre le secret, le mystérieux « moi » et les dispositions de l'âme, les impressions vagues, les demi-décisions et tous les détails hystériques de la vie sexuelle. Mais ce qui manque à cette littérature c'est la manière d'exprimer la sensation fondamentale de la vie sociale, d'établir l'endroit où l'homme se situe dans le cadre de la réalité — car cette littérature hypersensible dispose d'une réalité singulière: celle de la poésie, dépourvue et d'une base économique, et d'une société, et dotée seulement d'un système de référence abstraite différant d'un écrivain à l'autre. Une telle littérature est capable de refléter la résonance de certaines ombres, de certaines choses fragiles, d'un demi-ton, de certaines vibrations spirituelles et de certaines non-sonorités (James Joyce), mais elle ignore tout des rapports des classes, de sorte que la voici au bord d'une crise et capable de dire à l'homme vivant déjà en crise tout au plus ceci: « Sois fort pour être capable de tout supporter ! » En dépit de toute prétendue révolution littéraire, dans l'épicentre de cette littérature se trouve encore — sous tous ses aspects — l'individu. Cette littérature enregistre la crise et elle la reconnaît. Parfois elle en peint même le tableau spirituel avec une réelle plénitude artistique, tel qu'il se reflète dans l'individu. Cependant elle passe, indifférente à côté de la crise dans son ensemble, en disant à peu près ceci: l'expérience est tragique, elle renferme quelque chose comme une fatalité, ses complications sont inévitables et il n'y a qu'un seul moyen de défense: plonger dans le tragique. Ştefan Zweig dit: « L'homme de nos jours, saturé de tensions et de soucis — l'homme qui, dans sa vaine lutte pour l'existence, se livre à l'introversion sentimentale — éprouve le besoin de courir, altéré, après les histoires où les passions sont, reconnaissons-le, invraisemblables, mais d'autant plus brillantes et irrépressibles et où la destinée de l'individu triomphe des catastrophes. » Ces quelques mots de Stefan Zweig peuvent constituer le programme de toute la littérature contemporaine bourgeoise, dite artistique, c'est-à-dire de caractère artistique. Dans cette littérature, la crise a été sublimée jusqu'à affirmer qu'anéantissement signifie béatitude. Tous les moments de la crise, chaque événement ébauché par le poète monte vers des sommets tragiques. Dans cette littérature, le régime socio-culturel échoue — et voilà. Marche funèbre et feux de salve. Au bout des dernières pages du livre, après la marche funèbre, le lecteur se retrouve seul. Et les merveilles des tumultueuses beautés qui ont fait frémir son cœur ne lui sont d'aucun secours. Certes, il peut goûter l'orgueil d'avoir partagé des plaisirs exceptionnels. Mais quel en serait le sens parmi les corrélations fondamentales de sa vie? Au fond, toute cette littérature artistique n'est qu'un spectacle à la Uferini *. Et quel que soit le degré atteint par ses mirages, ils escamotent la réalité de la vie. Cette littérature de facture supérieure n'est qu'un faux-fuyant, l'échappatoire d'une situation concrète. Et si certaines de ces littératures artistiques se réfugient dans des intrigues tragiques, afférentes au triomphe de la mort, d'autres préfèrent l'univers des bizarreries et de l'étrange (la thématique sexuelle est, elle aussi, un refuge). L'expression la plus typique de la fuite est, cependant, le fait de parler de tout autre chose, de pratiquer l'aventure spirituelle et géographique — celles-ci évitant également le problème de la crise. Pour cette espèce de grands dispensateurs de refuges, le « sein » de la nature

* Illusionniste bien connu à l'époque en Roumanie.

est le lieu où toute douleur s'apaise. Dans la nature cesse tout ce qui est problématique. La nature peut être tragique ou démoniaque, la soif ou la fantaisie d'une classe à son déclin aiment et respectent les deux hypostases, aussi tragique ou démoniaque la nature soit-elle, la réalité sociale et les problèmes ardus n'apparaissent pas dans son cadre. Dans la nature, n'importe quel problème pénible disparaît, se perd, s'éteint. La nature est indifférente à l'égard de la réalité sociale, et les littératures dont nous parlons se contentent de cette indifférence.

Mais en ce qui concerne son élaboration, la littérature en question compte toujours parmi ce que l'on désigne sous le terme de littérature sérieuse; elle fait les délices des lecteurs, sans pourtant être un simple « jeu », un amusement, qui minimise la réalité. La littérature de divertissement occupe de très vastes aires. Au fond, à ce genre de littérature appartiennent tous et toutes — depuis les auteurs populaires que l'on trouve dans les cabinets de lecture, les magazines, avec Maurice Dekobra et autres, jusqu'à ceux qui — maîtres des inventions profondes et alambiquées — compliquent le jeu à l'extrême, tel un Pirandello, un Georg Kaiser (un peu plus proche de la réalité que le premier) ou un Ferenc Molnár, de facture inférieure aux deux autres. Ces produits remarquables de la littérature de divertissement ont discrédité des chefs-d'œuvre, faisant ressortir la disparition catégorique des liens existant entre la littérature et la pratique de la vie, attestant que — tout comme la littérature d'évasion — c'est une espèce d'opium. Son lecteur se décontracte, devient étranger à la réalité. Il s'étourdit. Sa conscience de la réalité est suspendue. Le contrôle de la lucidité s'assoupit sous l'action des toxines littéraires: l'imagination, la surprise, la beauté du style et l'intérêt pour l'action. Pour celui qui est pris par la crise, vivant dans la crise, cette espèce de littérature est une impasse. Déjà depuis deux décennies, chaque nouvelle génération a vu et constaté l'impasse, et a voulu l'abattre, s'y frayer un chemin. Chaque fois d'une autre façon. Chaque fois dans d'autres phases de la crise. Récemment — en même temps que la *Neue Sachlichkeit* — la tentative a eu lieu par ce que l'on nomme « les formes barbares », telles que le reportage ou la chronique. (Une grande performance de cette tendance est le livre signé par Agnes Smedley.) Et même si le reportage et la chronique cherchent à répondre aux buts ultimes de la littérature, ils ne peuvent remplacer le « chef-d'œuvre » en vue duquel n'arrêtent de concourir, avec autant d'insuccès, tant de tendances littéraires proprement dites.

Aborder la réalité et dominer la crise aussi par les soi-disant moyens de l'esprit sont donc devenues des exigences toujours plus impérieuses. On pourrait alors se demander si, par hasard, les styles « classiques » possèdent, eux, le potentiel créateur qui fait défaut aux styles modernes.

En jetant un coup d'œil sur l'évolution de la littérature universelle durant le siècle dernier, nous arriverons à comprendre la lutte entre les deux tendances de la forme artistique. Toutes deux représentent plus qu'une simple détermination du style. Toutes deux sont des formes pour extérioriser (sur le plan artistique et littéraire), certaines conceptions du monde, certaines orientations philosophiques bien définies. Ces deux orientations sont le romantisme et le naturalisme. Il existe, évidemment, aussi d'autres styles que ceux-là, mais ce ne sont — comme le symbolisme, l'activisme et autres « ismes » — que des symptômes de la décomposition des deux premiers. Pour apprécier les chances des tendances littéraires possibles, il suffira donc de considérer le romantisme et le naturalisme.

Le romantisme et le naturalisme sont deux expériences de style de la littérature bourgeoise classique, par lesquelles celle-ci est susceptible d'analyser son propre monde. Certes, ils pourraient être caractérisés par le menu, mais — pour cette fois — nous y renoncerons comme nous renonçons à élucider les origines et la raison de leur existence. Ne tenons compte, pour le moment, que des raisons qui les rendent incapables d'aborder la crise dont nous nous occupons.

Comment peut-on caractériser le romantisme bourgeois? Abstrait, général, irréel, affectation d'héroïsme, préciosité, adoration des idéals statiques, dits éternellement humains. Aussi fébrile et enthousiaste que soit le romantisme, tout son univers est faux. Buts et idéals y brillent inertes, immobiles.

Ce romantisme était bon à l'époque où la bourgeoisie se nourrissait encore — par prédilection — de l'envolée des idées et non de l'entière réalité. L'antithèse entre la réalité et cette littérature romantique saute aux yeux. Le sol sur lequel elle pousse est en fait limité. C'est justement pourquoi elle devient toujours poésie, invention et, en dernière analyse, but en soi. Tel était le romantisme

classique, tel est aussi celui d'aujourd'hui. Travestissement héroïque, déclamation héroïque — par exemple — dans le passé, au sujet de la liberté civique, et aujourd'hui au sujet du « moi » et de « l'homme. » Mais, en traduisant cet idéal — de liberté ou de l'humain — dans les termes du langage commun, nous en arrivons à constater qu'il ne coïncide pas avec les forces qui, en somme, mettent en branle la réalité. Donc cette littérature romantique n'exprime pas la réalité mais la dérobe, la mystifie. En principe, il est impossible d'aborder la crise par cette voie. Nécessairement, l'écrivain parle d'autre chose; nécessairement, il bâtit une autre réalité. C'est en cela que s'explique la littérature « autonome », la littérature esthétisante et les autres variantes littéraires.

A l'échelle romantique, l'écrivain et la littérature sont des notions abstraites. Ils ignorent, l'un et l'autre, quelle est la forme de vie pratique engendrée par le système de production — et, d'ailleurs, cela ne les intéresse même pas.

Cependant, l'histoire de la bourgeoisie a eu et a encore besoin de romantisme, aussi bien dans la période ascendante, que descendante. Elle a besoin de dissimulation. Ses contradictions doivent être cachées. C'est justement de là que jaillit la nécessité, pour la littérature de facture romantique, de parler d'autre chose que de ce qui se passe en réalité.

Certes, la bourgeoisie elle-même a compris l'insuffisance des moyens d'expression du romantisme. C'est que la bourgeoisie a changé, elle aussi; à la phase ascendante a succédé l'élaboration du régime social, et, en même temps, la première manifestation des contradictions: le début de la série des crises. L'orientation de la forme littéraire de cette époque, c'est-à-dire de la réalité de ces temps, est le naturalisme.

En quoi consiste l'essence du naturalisme? En la présentation de la vie et en la propagation de la vérité *. C'est une réaction au romantisme, c'est l'intention de décrire la vie sans l'embellir, l'orner ou l'amender: telle qu'elle est réellement. Par rapport aux inventions et à la poésie du romantisme, le naturalisme concentre toute sa thématique sur la réalité. De la sorte pénètre dans la littérature le thème social, l'indigence, la misère, l'oppression économique, l'image crue de la réalité sociale (par exemple le groupement du *Nouvel âge littéraire* ** dans les lettres françaises contemporaines).

Mais à quoi tient l'insuffisance du naturalisme?

Par rapport à la réalité poétique, inventée, du romantisme, l'univers du naturalisme est constitué en effet par la réalité concrète, dans les relations entre l'individu et la société. Et si le principe créateur du romantisme est l'invention et la poésie — celui du naturalisme est l'art de rendre les choses. Dans le romantisme, c'est l'inventivité, l'imagination, la fébrilité, la fièvre, l'inspiration, l'intuition qui agissent; le but du romantisme est d'enthousiasmer. Pensons à n'importe quel romantique, ancien ou moderne, et aux variantes des littératures romantiques, par exemple à l'expressionnisme. Le romantisme vous projette toujours au-dessus de la réalité. Sa pratique de la vie est quelque chose d'à part et elle a pour maxime: « Autant que possible, soyez un surhomme. » Au contraire, le naturalisme vous fait revenir sur terre. Il ne suscite pas l'enthousiasme, mais « démontre » et critique la réalité. Il décrit, dessine, photographie — indifférent, objectif — tout, depuis l'aspect de la vie physiologique le plus nuancé jusqu'à la misère sociale. (Pensez à Flaubert et à toute l'école de la *Neue Sachlichkeit.* En s'adonnant à la description exacte, le naturalisme se propose de concrétiser et non pas d'enthousiasmer ou d'amuser. Le naturalisme peint et photographie — s'épuisant implicitement en descriptions et détails. Incontestablement, les naturalistes nous offrent la réalité telle qu'elle est, mais ils ne comprennent pas que ce n'est ni la physiologie, ni la pathologie, mais le rôle joué dans la production et dans les rapports économiques qui détermine les mœurs, les goûts et les idées de l'homme qui vit en société. Et parce qu'ils ne descendent pas jusqu'aux vraies racines des causes premières, parce qu'ils n'arrivent pas à percevoir les forces qui actionnent véritablement la réalité — leur image de la réalité demeure insuffisante. Les naturalistes ne dépassent pas la simple description du régime social en crise. On ne sait qu'en faire — car, en dernière analyse, nous connaissons, nous aussi, ce qu'ils nous offrent, eux; nous sentons et connaissons, nous aussi, la crise ! Dans la phase actuelle de celle-ci, la littérature reposant sur des principes naturalistes

---

* Par besoins peut-être polémiques, l'auteur confond naturalisme et réalisme critique (note de la réd.)

** Revue de ce que l'on appelait les écrivains populistes. Dans l'esprit du naturalisme, les populistes tendent surtout vers la description du milieu ouvrier et du dénûment des travailleurs.

n'apporte, non plus que le romantisme, aucune solution. Elle est sourde, elle aussi — et ne peut suggérer de solution, car cette dernière implique des zones dépassant la technique naturaliste d'invention et de description.

Notre réalité à nous, la crise du régime social actuel et de la production exigent de l'écrivain qu'il solutionne certains problèmes bien plus compliqués et plus vastes. Ce n'est pas d'esprits inventifs ou de créateurs d'images fantaisistes ou d'enthousiastes nébuleux que nous avons besoin, ni de narrateurs, de photographes ou de propagandistes naïfs. Ce que nous attendons de la littérature, c'est qu'elle élucide le sens compris dans l'état social actuel, dans ces jours éphémères que sont les nôtres. Nous en attendons le processus extérieur et intérieur de la naissance de l'homme social nouveau — processus fait de contradictions et de graves conflits. Nous en attendons — par l'entremise du portrait polychrome de l'individu, par l'entremise de son complexe univers spirituel — la dynamique de la société contemporaine et le spécifique des différentes classes. Nous réclamons le développement et le renforcement radical des énergies et des qualités des classes dans l'évolution de notre vie et dans ses circonstances contradictoires. Au lieu de romantisme et de naturalisme, nous réclamons des œuvres réalistes, non seulement dynamiques, mais dialectiques, des œuvres qui ne se bornent pas à décrire et à expliquer, à enthousiasmer et à fixer dans les consciences, mais qui nous aident à faire un pas en avant, à réaliser des transformations. Il ne faut pas croire que ces exigences soient exagérées. Il y a des écrivains qui s'y conforment, un certain nombre (dont je ne citerai que quelques-uns: Ludwig Renn, Anna Seghers, Louis Aragon, Henry Barbusse, Gold (. . .). Nous ne mentionnons ici nul écrivain russe nouveau, ceux-ci ne pouvant avoir de signification que dans un sens technique et technologique, leur problématique sociale ayant trait à une réalité totalement différente, et même opposée: une réalité *qui n'est pas en crise.* Mais ces exigences ne sont pas exagérées seulement parce qu'il y a des écrivains capables d'y répondre — mais aussi parce qu'ils expriment un ancien objectif, si ancien que je cite Hegel, dont on a récemment commémoré le centenaire de la mort: « La grande tâche de l'art — dit Hegel — est d'imprimer dans les consciences les intérêts primordiaux du temps. » Quels peuvent être, aujourd'hui, les intérêts primordiaux de l'heure? Surmonter la crise. Rejeter le régime social qui a perdu ses capacités et sa fonction. Les intérêts primordiaux de notre époque sont les problèmes et les luttes politiques de l'heure. Aujourd'hui, les sujets auxquels s'attaque la littérature jaillissent exclusivement de ce domaine-là. On a besoin aujourd'hui d'une littérature concrète, proche de la réalité, propre à vous ouvrir la voie en vous pourvoyant de solutions claires. Et parce que cette façon d'aborder la réalité dans le sens du nouveau réalisme est une question de conception du monde, il est indubitable que la réalité invoquée n'est possible que seulement et uniquement sur la ligne d'une conception vraiment matérialiste et — en même temps — dialectique, sur la ligne de la conception du matérialisme dialectique — correspondant aux exigences du nouveau réalisme et même l'imposant.

1932

DUMITRU CORBEA (n. 1910)

Je ne suis pas le chantre des étoiles...

Je ne suis pas le chantre des étoiles,
Je suis celui qui, humblement, dévoile,
Le sens caché des vieux grimoires,
Dans le noyau si frais desquels, sans gloire,
Je me repais de la saveur insigne,
De chaque vers, de chaque ligne.

GHEZA VIDA : La sirène

ION STATE : Fait divers dans le port

Oui, je suis l'ouvrier des profondes pensées
De l'avenir: ardentes, affamées
De pain et de justice. Peinant à la chandelle,
Je fais jaillir, de l'aube, une autre aube, nouvelle.

Dans les ténèbres, par l'angoisse et la prière,
L'âme souffrante aspire à la lumière,
Toujours plus de lumière.

Oui, je suis le poète précurseur
De l'âpre chant du lourd tracteur,
Et de la longue marche à travers le pays
De sang, d'horreur et de larmes rempli.

L'histoire des jours à venir
Pousse des champs pleins de désir,
Je sens mon corps, mon corps géant, nouveau,
Tel, dans la ville, un haut fourneau.

Je suis le chantre des héros, que leur destin
Fit périr, avant l'aube d'un radieux matin.

1940

En français par DAN A. LĂZĂRESCU

ALEXANDRU SAHIA (1908—1937)

Révolte dans le port

A quai, les bateaux hurlent désespérément, écrasés par le poids de leurs chargements.

On fait des signaux, on crie — mais personne ne s'approche du rivage. Une équipe de soldats et quelques fonctionnaires du port courent, affolés, de côté et d'autre.

Les dockers, eux, se sont retirés au-delà des docks et attendent.

Personne n'obéit plus aux ordres, le pavillon du port a été mis en pièces. Il ne pouvait plus flotter, du moment que le travail était interrompu.

— Crois-tu, camarade Mihaïl, qu'ils nous empêcheront de l'enterrer comme nous voulons?

L'autre ne répond pas. Grand, large d'épaules, les bras musclés, son regard se perd dans le vide et sa lèvre inférieure est agitée d'un tremblement incontrôlable.

— Je t'ai posé une question, camarade Mihaïl, parce que je veux connaître ton avis, tu es sans doute le plus indiqué pour intervenir dans cette affaire. Tu as dirigé le syndicat pendant de longues années, et puis il faut dire que Gălăciuc était un bon camarade.

Mais Mihaïl ne répond pas.

Sa lèvre tremble plus fort, on dirait que ses pommettes mêmes frémissent. On voit bien qu'il s'efforce de dominer ce tremblement en comprimant les mâchoires, mais il n'y parvient pas. Enfin, il dit:

— Patience, ami Simion, patience. Je sais que ce n'est pas facile d'attendre, mais quand on veut obtenir quelque chose et le garder, il faut réfléchir avant d'agir et serrer les dents. Je veux dire qu'il faut s'acharner, accumuler en soi beaucoup d'acharnement. Autrement, rien n'est possible. La lutte finale, nous la livrerons un jour, beintôt peut-être.

Simion a tendu en avant son cou frêle et ses yeux se sont remplis de larmes. Petit et malingre, son regard est fixé sur Mihaïl et il parle avec animation, bien qu'avec un léger bégaiement.

— Oui, bien sûr, la lutte finale viendra un jour. Voilà vingt ans que je serre les dents, que je m'acharne, mais maintenant je pense qu'il ne faut plus tarder.

— Je te comprends, camarade Simion, je suis de ton avis, moi aussi je crois qu'un mouvement de révolte dans les rangs des ouvriers ne peut qu'être utile à la cause du prolétariat. Mais nous devons nous organiser. Mieux notre lutte sera organisée, plus notre triomphe sera assuré et proche. Dans notre cas, par exemple, nous voulons que Gălăciuc soit enterré par nous, nous voulons débrayer pour quelques heures; eh bien, nous ne réussirons pas; vois-tu, nous sommes près de deux cents bras en tout, et aux abords de la ville tout un régiment attend, avec des canons. Bien sûr, cela ne veut pas dire que nous renoncerons à chercher les possibilités de lutte les plus favorables. Je sais, quelques-uns d'entre nous vont tomber. Mais ils auront donné leur vie pour la cause du mouvement prolétarien, pour Elisabeta Gălăciuc, pour les enfants de notre camarade.

A l'horizon, une traînée rouge, crépusculaire, s'étend par-dessus le Danube et ses rives. Couleur de feu, de sang, où baignent symboliquement la terre et l'eau. Des oiseaux aquatiques, blancs, se posent au sommet des mâts ou vont frapper de leur poitrine les ondes calmes du Danube.

Dans le bureau de la capitainerie, quatre dockers appartenant au comité syndical sont engagés depuis quelques heures dans des pourparlers en vue de l'enterrement de Gălăciuc. Les ouvriers demandent à quitter tous le travail, pour accompagner, en groupe, leur camarade à travers la ville, jusqu'au cimetière.

Mais les autorités s'y opposent obstinément. Ce serait là une manifestation ouvrière, chose formellement interdite par la loi, et le capitaine du port ne peut tolérer un arrêt du travail pour l'enterrement d'un docker, au moment où deux bateaux sont arrivés à quai avec leur chargement de pierre.

Le convoi mortuaire devait se mettre en route à trois heures. Les autorités du port s'y sont opposées, interdisant l'arrêt du travail.

Pourtant, les ouvriers ont quand même débrayé. Les efforts déployés par la capitainerie pour assurer la reprise du travail n'ont donné aucun résultat.

Des menaces énergiques ont suivi: amendes élevées, suppression des pauses; mais personne n'a bougé.

Les ouvriers sont déterminés à faire de cette manifestation une protestation contre la carence des fonctionnaires du port. Gălăciuc s'est noyé parce que la passerelle a cédé et c'est le sixième. Les réclamations répétées auprès de la capitainerie n'ont pas été prises en considération, attendu qu'une passerelle résistante coûte beaucoup plus cher.

Dans son cercueil en bois de sapin encore vert, posé sur un amas de sacs vides au milieu d'une baraque, Gălăciuc attend lui aussi. Gonflé d'eau, les lèvres violettes, il semble gras et content.

De temps en temps, Elisabeta Gălăciuc, sa femme, passe sur le visage du mort un feuille de bardane. Elle chasse les mouches et pleure sans arrêt, convulsivement. Elle voudrait se retenir, mais n'y parvient pas. Elle demande:

— Si nous ne l'enterrons pas encore aujourd'hui, où prendrons-nous d'autres bougies pour la nuit prochaine?

Et elle pleure plus fort.

— Le syndicat s'en occupera — il y a de l'argent au syndicat, des économies! répond quelqu'un d'une grosse voix, dans le groupe des ouvriers assis sur un tas de charbon.

— Oh, là, là! le syn-di-cat, le syn-di-cat... gémit Elisabeta.

Auprès d'elle se trouvent Avram et Marcu, les enfants de Gălăciuc, blonds et hâves. Ils regardent le ventre enflé de leur père, curieux de savoir où il a pu trouver une telle quantité de nourriture.

Dehors, on entend des vociférations, des jurons, une agitation croissante.

Les quelques hommes assis sur le tas de charbon bondissent et se précipitent vers la sortie. Effrayée, Elisabeta serre ses petits contre elle et tous trois, instinctivement, se rapprochent du mort, comme s'il représentait un espoir de salut.

Elle crie, elle crie sans en avoir conscience.

Les deux enfants du docker, aux épaules frêles, aux pieds nus, vêtus de chemises déchirées, épouvantés, joignent leurs cris aux siens.

Les ouvriers pénètrent en masse dans la baraque de planches, qui vacille.

Soudain, tout le monde se tait.

Les cris désespérés de la famille Gălăciuc ont fait tomber pour un instant la fureur des autres.

Mihaïl s'approche du cercueil et se découvre; il dit:

— Amie Elisabeta, nous comprenons votre désespoir. Mais il faut vous dominer. Le malheur qui vous a frappée pouvait s'abattre sur la femme de n'importe lequel d'entre nous. Pour comble, les quatre camarades qui ont été discuter avec les patrons n'ont pu obtenir que nous soyons autorisés à accompagner Gălăciuc jusqu'au cimetière. Tant pis! Mais ayez confiance. Nous ne vous laisserons pas seule.

Hébétée, Elisabeta regarde cette multitude d'hommes autour d'elle. Elle n'éprouve aucune autre sensation que celle des bras des deux petits, appeurés, autour de ses cuisses maigres. Elle hoche la tête et dit d'une voix noyée de larmes:

— Prenez soin des petits, ce sont les enfants de Gălăciuc.

Six hommes se détachent du groupe et, empoignant le cercueil, le hissent sur leurs épaules.

Plus d'une centaine d'ouvriers avancent calmement, en colonne, sur la route, le mort en tête, suivi par les enfants blonds et par Elisabeta Gălăciuc.

Le soir est déjà tombé. La route qui relie la ville au port s'élance, toute droite, comme un ruban blanc. De part et d'autre, au faîte des poteaux où serpente le feuillage des saules, des ampoules électriques sont allumées.

La colonne s'allonge, silencieuse et paisible. La femme de Gălăciuc a cessé de pleurer. Elle est lasse. Elle marche en s'appuyant aux bras de deux ouvriers.

— Ecoutez, camarade — fait-elle de temps à autre d'une voix presque éteinte — il nous faut un prêtre, je ne veux pas qu'on l'enterre sans prêtre.

— Bien sûr — répond quelqu'un, pour la tranquilliser — il nous attend plus loin, soyez sans crainte.

Mais personne n'y avait songé.

Un prêtre, et sûrement un prêtre gras... Quel sens cela aurait-il eu, une bedaine bien remplie, parmi ces dockers éreintés? Depuis deux ans déjà, le port enterre ses morts sans prêtre.

Tel qu'il est, ce convoi formé seulement de travailleurs, de la veuve et des enfants du mort, est plein de dignité. Seules les femmes qui cèdent à la superstition voudraient y voir un prêtre, mais personne ne fait attention à elles...

A présent, il fait tout à fait sombre. C'est la nuit. Les ampoules électriques, qui répandent une faible lueur grisâtre, percent à peine l'obscurité.

Comme elle paraît silencieuse et triste, cette colonne d'ouvriers... Les hommes accompagnent un camarade mort, mais chacun à coup sûr pense à la misère de sa propre existence.

La femme de Gălăciuc interpelle ses enfants. Sans répondre, ceux-ci s'agrippent à ses vêtements.

— Vous avez faim — dit-elle — je sais, attendez, on n'en a plus pour longtemps.

Et elle se creuse la tête pour savoir comment elle pourra bien apaiser leur faim.

Tout à coup, en avant sur la route, on entend des pas en grand nombre.

C'est le martèlement cadencé de lourds godillots. Quelqu'un crie:

— Arrêtez!

Et tout le monde s'arrête. Suivent quelques instants de silence. Les hommes écoutent, tendus. Le bruit augmente; maintenant on l'identifie clairement: c'est l'armée qui arrive!

La même voix crie à nouveau:

— Arrêtez!

Et cela suscite un instant de flottement, de panique dans la colonne.

Puis tout le monde se précipite devant le cercueil. Il se forme une barricade de corps humains, et il ne reste plus en arrière qu'Elisabeta Gălăciuc et ses enfants.

On n'avance plus. On se contente d'attendre.

Dans une formidable excitation, les hommes sont prêts à affronter le combat — pour défendre le corps d'un docker noyé.

Les soldats se sont rapprochés. Quelques pas seulement séparent les deux camps. Dans l'un se trouvent des paysans portant l'uniforme militaire, dans l'autre des paysans également, mais vêtus de bleus de travail.

Une voix puissante s'élève, sûrement celle de Mihaïl:

— Personne ne quitte la route. Protégez les enfants! Il ne faut pas que les enfants soient frappés!

Elisabeta et les deux petits garçons blonds ont été poussés de l'autre côté du fossé qui borde la route, à l'abri du combat.

A côté d'eux, on a placé le cercueil.

Sur la route, la lutte a commencé. Les soldats frappent furieusement, les jurons éclatent, les mâchoires sont serrées...

L'armée tire une salve et le vacarme est indescriptible.

Les ouvriers sont cernés de toutes parts.

Mihaïl continue pourtant à crier:

— Ne quittez pas la route! C'est ça! En avant!...

Mais les efforts s'avèrent inutiles. Les crosses des fusils portent de rudes coups et les ouvriers n'ont même pas de pierres sous la main. Il en est déjà tombé beaucoup, qui hurlent piétinés par les lourdes chaussures militaires.

Les dockers sont entourés, puis repoussés vers la ville, à coups de crosse...

On est déjà loin du lieu de la bataille. On entend des protestations, des jurons, mais de plus en plus assourdis.

A présent, un grand silence pèse sur la campagne, et tout bruit a également cessé du côté de la ville.

Sur le bord du fossé, de l'autre côté de la route, le cercueil du docker attend, sous la garde de la veuve et des enfants.

Dans l'ombre, deux silhouettes s'approchent.

C'est Mihaïl, accompagné de Simion.

Tous deux se sont mis à genoux à côté de la famille de Gălăciuc.

Elisabeta pleure. Les deux ouvriers ne pleurent pas. Ils essuient, sur leur front, la sueur et le sang.

— Il faut rentrer au port, camarade Elisabeta, Le cercueil ne peut pas rester ici.

La femme ne dit rien. Elle se lève, l'air absent, traînant derrière elle Avram et Marcu à moitié engourdis.

Les ouvriers ont déjà soulevé le cercueil et le portent sur leurs épaules.

A présent, ce qui reste du convoi revient en tâtonnant dans les ténèbres.

Les larmes ont cessé de couler.

Elisabeta Gălăciuc avance dans un état de semi-inconscience. Elle ne sait pas si les deux enfants, qui se laissent traîner par elle, pleurent ou se taisent. Elle demande quelque chose, mais personne ne lui répond. Peut-être ne l'a-t-on pas entendue, ou bien ses questions n'ont-elles plus aucun sens...

Le petit convoi s'arrête. Mihaïl comprend que Simion est fatigué.

Ils posent le cercueil pour souffler un peu.

— En tout cas — dit Simion d'une voix lasse — nous ne pouvions pas reculer. Ça ne va pas arranger nos affaires, tout ça, hein?

Mihaïl ne répond pas et Simion renonce à poursuivre l'entretien.

Les deux bateaux, avec leur chargement de pierre, sifflent désespérement, mais il est certain qu'ils ne partiront pas demain.

Paru dans la revue « Bluze albastre », I (1932), nº 4

MIRON RADU PARASCHIVESCU (1911—1971)

D'un bout à l'autre du monde

D'un bout à l'autre du monde, je te cherche,
d'un bout à l'autre du monde, je t'appelle,
d'un bout à l'autre du monde, un spectre,
d'un bout à l'autre du monde passent les orages,
un seul orage, tourmente de neige, appel.

D'un bout à l'autre du monde, les saisons,
d'un bout à l'autre du monde le soleil se lève et s'éteint,
d'un bout à l'autre du monde une seule ombre immense projetée.
d'un bout à l'autre du monde ton visage, le seul,
d'un bout à l'autre du monde s'ouvre une fenêtre.
une seule voix lance un appel
et une seule chanson reprise de bouche en bouche
retentit d'un bout à l'autre du monde.

D'un bout à l'autre du monde la terre est bondée de prisons
où sont ceux qui t'aiment, te défendent, ceux qui ont foi en toi,
car tu es nécessaire aux plus secrètes des ruines
et d'un bout à l'autre du monde, souterrains, inaudibles,
de grands combats sont livrés pour toi:
un seul fleuve coule d'un bout à l'autre du monde,
un seul fleuve de sang par les champs, les mers, les déserts
qu'il fertilise comme le Nil débordé.

D'un bout à l'autre du monde ton visage est le même:
c'est là ton puissant miracle,
ta vérité,
et tu es notre mère, notre amante, notre sœur, notre fille,
tu es à tous sans être gourgandine,
immaculée sous ta parure de mariée,
fiancée étrernellement fidèle,
espoir et mystère qu'on berce en esprit
d'un bout à l'autre du monde.

D'un bout à l'autre du monde, interminables, passent les jours et les nuits,
un jour pareil à l'autre, une nuit pareille à l'autre,
des jours, des nuits passent identiques sur le visage de la terre,
tu es chaque jour, chaque nuit, tu leur ressembles à tous,
la terre bercée s'endort et s'éveille en pensant à toi
(s'endort chaque soir, renaît chaque matin)
et pose son front sur ton épaule
d'un bout l'autre du monde.

D'un bout à l'autre du monde, un sanglot,
un cri perce les entrailles de la terre,
un ruban de sang inonde à l'aube l'horizon
quand tu renais de tes propres cendres
éparpillées par la terreur et l'orage
d'un bout à l'autre du monde.

D'un bout à l'autre du monde on commet des crimes en ton nom,
on meurt et on naît pour toi,
on se bat, on fraternise en ton nom,
Liberté.

Et
d'un bout à l'autre du monde,
les peuples d'ouvriers se serrent la main
en ton nom qui flotte comme un drapeau
d'un bout à l'autre du monde.
1943

En français par ANNIE BENTOÏU

G E O B O G Z A (n. 1908)

N'oublions pas Doftana

Les journaux se sont copieusement occupés, ces derniers jours, de deux événements également bouffons: la noce à tout casser faite « Au lion et au saucisson », la célèbre guinguette de la capitale, par le sieur Vasilescu, détenu à Văcăreşti, et la fugue démonstrative du sieur Coroïu, le fameux brigand moldave qui, après s'être évadé de sa cellule, y est revenu tranquillement et de soi-même. A présent que la sensation de ces deux exploits a commencé à s'émousser, nous sommes en droit de nous demander ce que doivent penser ceux qui n'ont jamais été dans une prison, qui n'y ont aucun des leurs, pas plus qu'ils n'ont eu l'occasion de jamais s'entretenir avec ceux qui y ont été. Ces gens doivent, à juste titre, se figurer que nos prisons sont des institutions où il se passe des choses délicieuses, que, dans ces prisons d'opérette, il ne doit nullement être désagréable de vivre

du moment qu'on peut s'y promener dans la cour en pyjama, qu'on y est servi par une foule de domestiques gratuits et, surtout que, de temps à autre, lorsqu'on commence à s'y ennuyer on peut parfaitement aller faire ripaille en ville, ne serait-ce que pour dépenser encore un peu des millions acquis par fraude et pour lesquels on a été enfermé. Les gens peu informés, ceux qui n'ont ni frères, ni sœurs, ni parents, ni amis enfermés, s'imaginent que la vie en prison est charmante et que les pénitenciers roumains sont des institutions dénuées de tout sérieux du moment que les détenus peuvent s'en moquer à leur guise.

Nous nous permettons d'affirmer que les deux récents gags d'opérette n'ont en rien diminué le prestige de nos prisons. Nous avons suffisamment de prisons sérieuses où — comme il sied — le traitement infligé aux détenus est atrocement dur. Le long des murs humides et glacés de ces prisons, se glissent des spectres poitrinaires, à qui toute assistance médicale est refusée. Eh non, messieurs! L'exploit de Coroïu et de Vasilescu ne veut rien dire et on ne doit rien en conclure; nous avons pas mal de prisons sérieuses dont personne ne peut jamais s'évader, des prisons où ceux qui y sont enfermés laissent sur les dalles de pierre d'abord le sang de leur poumons, puis leurs os. Nous avons des prisons où l'on est soumis à de terribles souffrances, où l'on est constamment passé à tabac et l'on crève de faim et de froid.

C'est une erreur de croire que nos prisons ne seraient pas à la hauteur. Nous avons des prisons excellentes, de *vraies* prisons, au régime sévère qui inspire la terreur aux détenus. Il ne faut pas oublier, par exemple, qu'entre la bombe que s'est payé le sieur Vasilescu et l'évasion pour rire du bandit moldave, il s'est passé un fait qui révèle le vrai visage de nos prisons. Au plus fort de l'hilarité générale, soulevée par la noce à tout casser du sieur Vasilescu et l'évasion du bandit Coroïu, la Direction des Pénitenciers a fait savoir par un communiqué laconique, qu'à Doftana — la prison de sinistre mémoire — l'ouvrier Mariniuc a été trouvé pendu dans sa cellule. Le lendemain, les journaux ont informé leurs lecteurs par un bref entrefilet que la famille du défunt a déposé une plainte au ministère de la Justice, demandant l'ouverture d'une enquête, le suicide de Mariniuc paraissant des plus louches.

Vous avez certainement dû comprendre — ne serait-ce qu'à peu près — de quoi il retournait. Non, ne vous faites nul souci: les directeurs des prisons ne sont pas rémunérés pour rien.

Les bombances des sieurs Vasilescu, les évasions pour rire des Coroïu ne doivent pas nous inquiéter. A cent kilomètres de la capitale, à Doftana, les détenus se pendent de façon tout à fait inexplicable dans leurs cellules. Dans cette prison, comme dans tant d'autres, les détenus sont brutalisés, torturés, rendus poitrinaires, détruits systématiquement. Ne concluons donc pas à la légère sur les exploits d'opérette des derniers jours.

Et chaque fois que de telles histoires voudraient nous faire croire que dans nos prisons l'existence est des plus folichonnes, n'oublions pas Doftana.

1935

Plumes enchaînées

La matinée était ensoleillée, au ciel pur et de ce bleu intense que ces singuliers jours de décembre ont eu la fantaisie d'offrir à nos regards surpris et ravis. On n'aurait pas dit un début d'hiver, mais un retour du printemps. Les parcs de la ville étaient inondés de soleil; les rayons y tombaient comme une pluie d'or. Dans les rues, les passants s'arrêtaient aux étalages des librairies pour regarder les derniers ouvrages de poésie parus. Et, autour d'eux, les bohémiennes de Bucarest s'empressaient de leur offrir la poésie plus fraîche et plus suave des violettes.

Pendant ce temps, dans la vaste et sombre bâtisse de l'Hôtel des Postes, j'étais en train de me heurter à une triste réalité. J'avais une lettre à envoyer dans un pays lointain. Il me fallait compléter l'adresse et, comme je n'avais plus d'encre dans mon stylo, j'ai pensé utiliser l'un des porte-plume que l'administration des Postes tient à la disposition du public.

Il y avait assez de monde devant les pupitres, et j'ai dû attendre mon tour. Lorsque j'ai commencé à écrire, j'ai eu une sensation étrange. Le porte-plume que je tenais à la main était attaché au pupitre par une chaînette en cuivre. Désagréablement surpris, j'ai néanmoins continué d'écrire avec, mais je suis sorti de l'Hôtel des Postes, plein d'amertume.

J'allais abattu dans les rues ensoleillées, et ma pensée revenait sans cesse aux porte-plume enchaînés. Ah, l'ignoble spectacle ! A supposer que les porte-plume fussent libres et que certaines gens aient pris l'habitude de les emporter, qu'est-ce que les Postes y auraient perdu ? Qu'est-ce qu'elle peut coûter, cette malheureuse tige de bois munie d'une méchante plume ? Tout au plus cinq sous. Combien de porte-plume aurait-on volé en un an ? Cent mille ; disons même un million. Mais, en Roumanie, le vol d'un million de porte-plume aurait été presque un acte de culture. Et on aurait évité en même temps le spectacle dégradant d'hommes écrivant avec des porte-plume enchaînés. Si grande fût-elle, cette perte, quelle importance aurait-elle eue en regard de la beauté de voir ces porte-plume libres ?

Et, tout à coup, je me suis souvenu qu'en fait, tous les porte-plume sont enchaînés et avec des chaînes bien plus lourdes que celles de l'Hôtel des Postes. Existe-t-il dans notre pays des porte-plume ou des plumes libres ? Et je ne songe pas seulement à la censure dont la parole écrite a tant à pâtir en Roumanie, et depuis tant d'années. La liberté qui s'ensuivrait d'une suppression complète de la censure ne serait quand même pas une liberté complète.

La censure n'est qu'une suprême forme d'Etat de l'enchaînement des plumes. Il y a en effet en Europe des pays où la presse est libre, mais où on ne peut pas toutefois trouver un seul journal vraiment libre et une seule plume qui ne porte de chaîne. Toutes sont enchaînées d'emblée, de par la nature même de leur emploi.

Dès l'instant où un écrivain accepte de travailler dans une rédaction, il sort son stylo et le tend pour qu'on le munisse d'un invisible crochet auquel viendront s'ajouter, les unes aux autres, d'innombrables chaînes.

Avant que la censure fût instaurée en Roumanie, combien d'infamies auraient pu être dénoncées chez nous ! L'ont-elles été ? Chaque rédaction a ses lâchetés et ses petits arrangements, pour chaque journal il y a des personnes et des faits tabous.

La plume des écrivains qui ne travaillent pas dans une rédaction est, elle aussi, enchaînée, et avec des chaînes peut-être plus lourdes. Les conditions des éditeurs prudents et rapaces enchaînent la plume à la table, aux pavés de la rue, à la matière morte du silence.

Les charlatans pérorent aux carrefours, abusant les foules avec des gestes de prophètes. Les plumes se taisent. De grossiers mensonges sont tirés à des centaines de milliers d'exemplaires, et on les fait passer pour de grandes vérités. Quelle est la plume qui ose protester ? On prépare à l'humanité un nouvel abattoir. Quelle est la plume qui fasse jaillir, tel un éclair dans les ténèbres qui s'appesantissent sur le monde, la voix authentique de l'humanité ?

Les plumes se taisent ; elles sont enchaînées.

1937

MIHAÏ BENIUC (n. 1907)

L'Ours roumain

La ville s'esclaffe, la rigolade
Bat son plein ; clameurs et cris

Le monsieur qui passe soudain
Jette un sou, pour la parade.
Il danse, il danse, l'ours roumain !

L'anneau dans la narine fixé
L'ours grogne encore, le vilain.
Il grogne sans trop oser gueuler,
Le mufle par le chaînon tiré.
Il danse, il danse, l'ours roumain !

Immense, sur ses deux pattes dressé
Tellement docile, l'horrible bête.
Les côtes saillantes, fourrure pelée
Il tient bon, et leur tient tête.
Il danse, il danse, l'ours roumain !

Deux mille ans de danse, dit-on,
Car il fut pris encore ourson.
Hé ! Rêve-t-il de cette haute futaie?
Mais plus moyen de s'échapper !
Il danse, il danse, l'ours roumain.

La ville s'esclaffe, la rigolade
Bat son plein; clameurs et cris
Le monsieur qui passe soudain
Jette un sou, pour la parade.
Il danse, il danse, l'ours roumain.

1938, «Chants de perdition»

En français par MARIA ROVAN

T U D O R A R G H E Z I (1880—1967)

L'Homme et le Saint

FABLE

Enfoui dans des niches, sous le crépi de la terre, dans la crevasse fine comme un cheveu, s'enfonçant dans le sol jusqu'en son limon intime et ardent, une moisissure secrète, un pollen cancéreux croît avec parcimonie, bactérie subtile, qui infeste le sol et en fait la saveur. Empoisonnée par cet extraordinaire champignon, l'humanité a plus d'une fois déjà été prise d'étourdissements et, actuellement, ayant perdu le nord, renversée, elle recherche un équilibre d'une seconde, tantôt sur un pied, tantôt à genoux. L'or ! N'y aurait-il plus d'or? Qu'en a-t-on fait? Un malheureux croit

avoir vu briller une livre sterling sur le sol et, rampant à quatre pattes jusqu'à la monnaie, il exhume de l'argile avec l'ongle, une tache de sang, ou son tâtonnement se resserre sur un crachat. . .

Naguère, on trouvait l'or dans les déserts brûlants, où, à cheval, ceint de cartouches et de colts, le chercheur d'or abattait ses concurrents, lorsque ceux-ci avaient amassé, en remuant la terre, une pincée du satanique métal, autant qu'on prend de sel entre trois doigts. Pour chaque milligramme de poussière solaire l'aventurier mettait en danger sa vie et, s'il ne laissait pas son cadavre accroché par un pied à l'étrier, pour que son cheval le traîne la tête contre les pierres, il rentrait le sac lourd.

L'or a filé. Il était chez ceux qui l'avaient gagné ou volé. Il y était, mais le sang l'a rappelé en terre pour qu'il s'y réenterre avec les jeunes dans les guerres. L'or est au cimetière. Des vallées de tombeaux. Des plaines, des chaînes épaisses de croix.

Pourtant le dieu Eta ne peut vivre sans or. Pour sa faim, la bouillie de maïs n'est pas bonne. Le pays a du blé, des œufs, du bétail, du lait, du pain, mais la Divinité n'a que faire des vivres des petits fermiers; il lui faut de l'or. Des magiciens cherchaient naguère une pillule de poche, capable de comprendre dans le volume d'un bouton de chemise la nourriture essentielle: un petit déjeuner, un déjeuner, et un souper. Pourtant, elle existait depuis belle lurette cette pillule: l'argent, le franc, le leu, l'écu, le centime, l'or en miettes.

Et, comme il est paresseux, comme il n'a pas plus d'imagination qu'un violoneux et qu'il ne sait pas utiliser les moyens à sa portée; comme il ne sait pas faire quelque chose de rien et beaucoup de quelque chose; comme il n'a ni compétence, ni raison, ni confiance en soi, Eta porte sa main sur les biens laborieusement accumulés et en prélève une dîme.

— De ton travail, une partie m'est due, dit Eta, comme naguère l'aristocrate, muré dans une sorte de château à tourelles, à lances et à pont-levis.

— Une partie, ce n'est pas exagéré, calcule l'homme patient et économe. Je mangerai un oignon plus petit et, sur un millier de haricots, je donnerai au Saint une centaine. Pour Noël, je lui ferai porter un jambon et pour Pâques je lui mettrais de côté une vingtaine d'œufs peints. Une quenouille de laine à la tonte des moutons, cela va sans dire, et, si la vigne porte, une hotte de raisin. Car, à bien y penser, j'ai besoin de lui, moi aussi, pour la garde, la défense.

Après avoir pris une centaine de faillots, voyant que la chose s'arrange facilement et que prendre n'est guère compliqué, le Saint en double le nombre et du cochon, désormais, exige la moitié. La laine des moutons, pour deux bas seulement, ne le satisfait plus, il lui faut un matelas. Et du raisin, il laisse à l'ouvrier les échalas. Jusqu'à ce qu'un beau jour, lorsqu'il revient à demander, l'homme ne possède plus rien, lui ayant donné, peu à peu, tout.

— Je n'ai plus rien, dit l'homme. Le temps est venu que vous alliez chercher ailleurs, Seigneur. Qu'avez-vous fait depuis que vous ne cessez de me demander et de me prendre la dîme? Vous n'avez donc rien fait? Votre Sainteté n'a-t-elle rien semé pour qu'il en pousse quelque chose? Vous êtes resté les bras croisés ou à signer des ordres? Mais, croyez-vous, Seigneur, que les ordres suffisent pour vivre et qu'il ne faut rien d'autre?

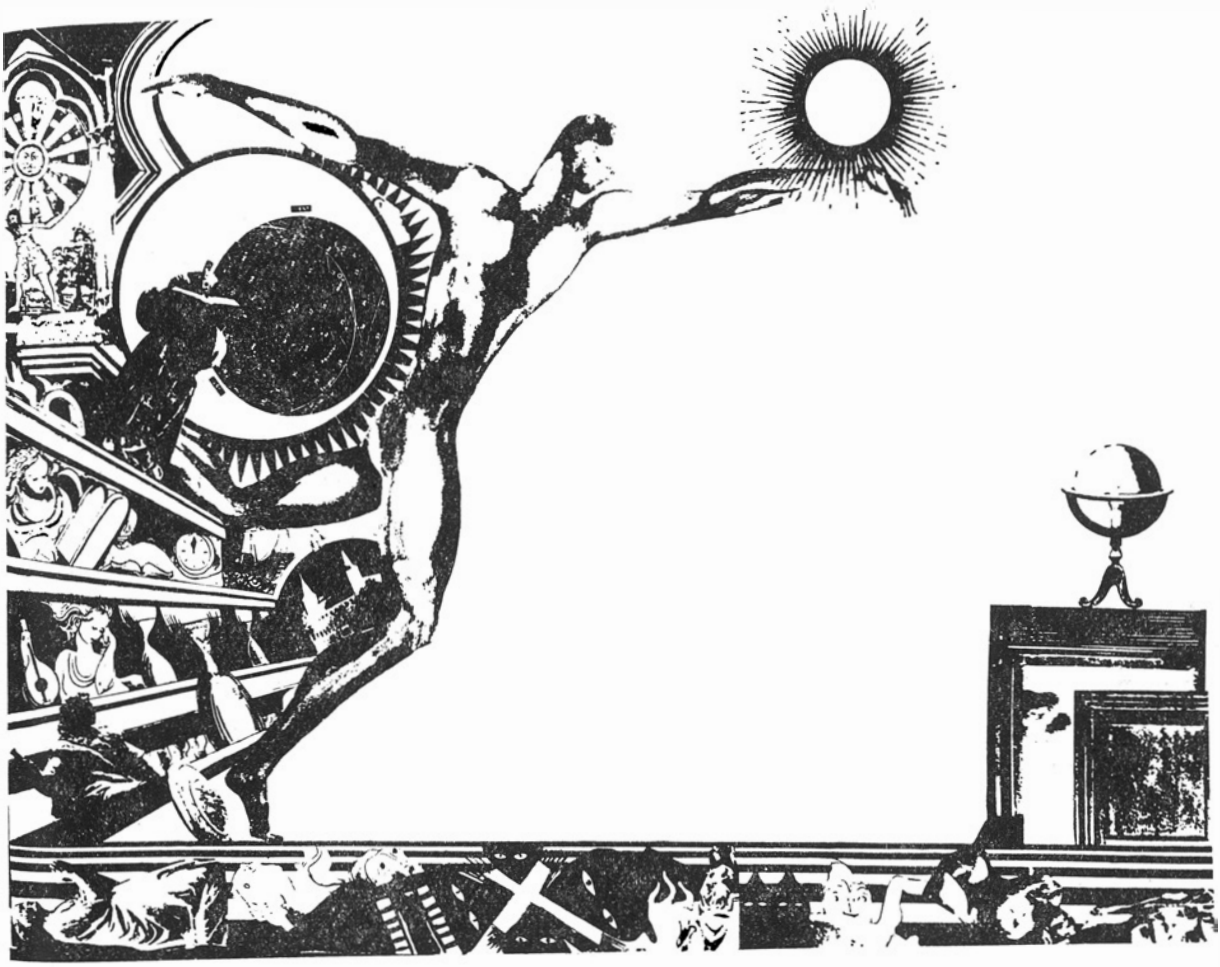
— Tu n'as pas le droit de me juger, dit le Saint. Et tu dois me donner, au moins, ce que tu m'as donné l'an dernier. Voilà, il est écrit dans ce registre, que je t'ai pris en automne toute la laine, tout le maïs, toutes les prunes. . .

Pour payer une fois de plus, l'homme vend ses moutons, puis son champ, sa chaumière, son verger. Il demeure un mendiant, parmi d'autres mendiants qui n'ont rien à lui donner, que ce qu'ils reçoivent eux-mêmes, lorsqu'il leur arrive encore de recevoir quelque chose.

Mais le Saint, lui, est toujours aussi pauvre, lorsque l'homme est devenu pauvre. Que peut-il encore prendre et où, et qu'a-t-il fait de tout ce qu'il a pris?

1933

LA NOUVELLE GENÈSE



DONE STAN: Prométhée

Les Formes de l'engagement dans la littérature du dernier quart de siècle

par MIHAÏ GAFIȚA

Aux moments les plus variés de son histoire, la littérature roumaine a produit des œuvres mémorables, inspirées par une attitude militante sur le plan social ou national, fondant une tradition inaltérable, tout le long de son évolution. Dès avant 1800 l'un de ses pionniers, Enăchiță Văcărescu, léguait à ses descendants, dans son « testament » poétique, « le souci de la langue roumaine et le sentiment de la patrie ». Grigore Alexandrescu, l'un des romantiques visionnaires de 1848, considérait que « la poésie, outre l'indispensable condition de plaire . . ., doit exprimer les besoins de la société et susciter de beaux et nobles sentiments ». Mihaï Eminescu, poète national, admirait la littérature de ses devanciers; ces auteurs, disait-il, fixaient leur regard sur l'avenir de la patrie et, « plongés dans des réflexions saintes, conversaient avec des idéaux »; ils avaient su créer dans les esprits la brillante image des jours à venir, qui porteraient « trois soleils sur leur front ». Plus tard, George Coșbuc, au carrefour du XIXe et du XXe siècle, déclarait : « Mon âme est une part de celle de mon peuple / dont je chante la joie autant que la douleur ». Octavian Goga, originaire de Transylvanie, sol roumain longtemps éprouvé par l'histoire, témoignait d'être né « les poings serrés ». Plus proche de notre époque, le crayon de Tudor Arghezi « chargeait sur un unique violon » « notre douleur cruelle et amère »; « dans ma poésie », déclarait le poète, « gît la colère de mes anciens ». De même, Mihaïl Sadoveanu se reconnaissait « chantre de la tristesse de mon peuple », tandis que Zaharia Stancu proclamait avec sa violence caractéristique : « Comme mes ancêtres dans leurs cavernes / Je crie en sentant dans mes côtes la lance de l'ennemi, / Comme mes ancêtres dans leurs cavernes / Je me dresse haut / portant sur mon crâne les montagnes, les nuages et le ciel ». On n'aura donc pas lieu de s'étonner qu'au terme d'un long passé de combats et de souffrances les écrivains aient renouvelé leur témoignage de fidélité militante, enrichissant leur registre tragique de notes triomphales, à l'heure où le peuple roumain acquérait à la fois sa liberté nationale et la justice sociale : « Chat-huant je fus jusqu'à hier / Dorénavant, me voici alouette » (Mihaï Beniuc).

Le phénomène social avait déjà été abordé directement, soit à la lumière des conflits de classe les plus violents — la grande révolte paysanne de 1907, la grève générale de 1920, puis, sous la direction du parti communiste alors dans l'illégalité, la grève des mineurs de Lupeni (1929) et celle de Griviță (1933) dont le retentissement international fut si grand — soit sous l'aspect quotidien des antagonismes sociaux. La littérature du temps avait reflété ces événements, de même que l'ensemble des conditions historiques de la société roumaine entre les deux guerres, dans des œuvres d'une valeur parfois exceptionnelle, comme *la Révolte* de Liviu Rebreanu, ou constituant d'excellents documents (*1907* de Cezar Petrescu). Elle proposait un débat

parfois dramatique sur les destinées de l'individu et des classes sociales, sur le sens même de l'existence et aussi sur la nécessité et la possibilité — ou l'impossibilité — de changer un ordre social fondé sur l'exploitation.

Tout naturellement, aux premières années du nouveau régime socialiste, le caractère militant de la littérature roumaine s'affirma, venant à l'appui des objectifs immédiats de la révolution qui succéda à l'acte historique du 23 Août 1944. Tout naturellement encore, ce fut la poésie qui de tous les genres littéraires fut le plus tôt sensible aux impératifs du moment. Elle renoua avec les traditions de la poésie sociale de 1848, dans un langage tantôt prophétique (Mihaï Beniuc et son cadet Nicolae Labiş), tantôt familier, celui « de la rue », teinté on non d'intimisme (Cicerone Theodorescu, Imre Horvath, Maria Banuş, Mihu Dragomir, Nina Cassian, Victor Tulbure, Veronica Porumbacu); elle adopta le style du reportage (Eugen Frunză), les rythmes du folklore (Dan Deşliu) ou un parler rhétorique de type whitmanien (Geo Bogza, Miron Radu Paraschivescu), contenant des éléments de figuration moderne (Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu, Geo Dumitrescu, Ion Caraïon, Dimitrie Stelaru) on même surréaliste (Virgil Teodorescu, Gellu Naum). La nouvelle poésie, dont le pathos critique lançait au passé des attaques virulentes et chantait avec une foi positive le triomphe de l'esprit nouveau, remit en honneur les formes poètiques typiques des époques de tumulte social : l'ode, l'hymne, la ballade, le récitatif « tribunitien », la poésie « tract », l'imprécation pamphlétaire.

La prose, en cette période initiale, aborda avec autant d'enthousiasme que d'application tous les secteurs de la vie publique fécondés par la révolution. L'opposition tranchée entre le *pour* et le *contre*, entre les deux camps engagés dans le combat, poussa au premier plan, par un mouvement dont le paradoxe n'est qu'apparent, non seulement les représentants des classes antagonistes, mais aussi le personnage indécis que s'appliquent à capter tant les forces progressistes que les rétrogrades. L'intellectuel, le petit bourgeois hésitant, le paysan fidèle aux vieilles méthodes agricoles et victime, toutefois, de la pénétration capitaliste dans les campagnes, eurent donc toute l'attention des prosateurs. Ces deux derniers groupes de caractères étaient déjà fréquents dans la prose d'entre-les-deux -guerres, mais ils se trouvaient situés dans un contexte entièrement différent. Marin Preda fut celui qui sut donner au village moderne sa plus éloquente incarnation esthétique. Son roman *les Moromete* (t.I,1965, t.II,1969) constitue une démonstration de grande valeur sociale et artistique, celle de l'échec guettant inévitablement, bien que pour des raisons différentes, la formule d'existence individualiste dans les deux systèmes sociaux. Vaincu dans ses efforts pour conserver son lopin de terre et son indépendance morale dans le cadre des relations capitalistes, on aurait pu s'attendre à ce que Moromete, le héros principal, fût sensible à la solution offerte par les nouveaux rapports collectifs de l'agriculture socialiste. Tout le village, tous ses voisins, jusqu'à son fils favori se montrent intéressés par l'évolution générale et prennent part à l'œuvre transformatrice. Lui pourtant, incapable de compréhension, possédé par le vieux mythe de la propriété privée, s'isole de ses concitoyens, de sa propre famille, et ne comprend qu'une seule chose, c'est qu'un irrémédiable naufrage l'attend. *La Soif* (1958) de Titus Popovici, *les Cordovani* (1963) de Ion Lăncrănjan, *la Découverte de la famille* (1964) de Ion Brad surprennent tour à tour les indices du triomphe de la nouvelle mentalité, que le combat mené par les communistes a fini par implanter dans la conscience de la paysannerie ouvrière. *Les Moromete* demeure pourtant l'épopée tragique de tous les paysans qui se sont montrés, en dépit de leurs dons intellectuels ou autres — Ilie Moromete est un véritable philosophe de village, madré, d'un humour supérieur et d'une sensibilité insoupçonnée —, impénétrables aux appels de l'histoire. Dans ce livre, la thèse de Marin Preda pourrait être définie par l'idée de la nécessité de se montrer contemporain de l'époque où l'on vit, offrir une réponse active au temps qui «a perdu patience »; elle reparaîtra sous une autre formule dans *les Prodigues* (1962), vaste galerie de portraits d'intellectuels dont chacun représente une attitude possible, par rapport à l'époque et à la société où ils vivent tout naturellement et pour laquelle ils ont opté. Nicolae Breban aborde le même genre de problèmes dans son roman *Francisca* (1966). Ses intellectuels, comme ceux des *Prodigues*, ont fait leur choix et n'ont plus à affronter que les exigences particulières du socialisme; par contre, un autre personnage de premier plan, Cupşa, un paysan mal intégré à l'ambiance urbaine et au milieu avancé de l'usine, se trouve en plein dilemme, comme tous ceux à qui l'option définitive entre l'esprit ancien et le nouveau reste encore à faire.

Une orientation très répandue, surtout dans la première partie de l'époque dont nous parlons, est celle que nous nommerions la littérature de la construction, qui décrit l'édification des fondements matériels et moraux du socialisme, les premiers grands chantiers, la vie dans les usines et les premières coopératives agricoles de production. Souvent instructives, bien que parfois idylliques ou édifiantes (*la Fondation*, d'Eusebiu Camilar), ces œuvres furent généralement conçues dans l'esprit de la prose réaliste classique: chronique, fresque. Elles furent donc lues avec intérêt et étudiées dans les écoles, rendant ainsi le grand public familier des facteurs, des formes et des types variés du monde nouveau. Il faut citer ici V. Em. Galan *(Bărăgan)*, Nicolae Jianu *(le Partage des lumières, la Source rouge)*, Simion Pop *(le Triangle)*, Radu Tudoran *(la Crue du Danube)*, Gyula Szabo, écrivain de langue hongroise *(la Lignée des Gondos)* et surtout Eugen Barbu *(la Création du monde)*, pour sa vision dramatique et haute en couleur, ou encore Paul Schuster, prosateur de langue allemande *(Cinq litres de tzouïca)*, pour l'acuité de ses conflits et son réalisme teinté de grotesque.

D'autres romans appliquèrent cette même perspective au passé historique du pays. Ce fut le cas de *Nicoară Potcoavă* (Mihaïl Sadoveanu), épisode héroïque des combats de défense et d'émancipation contre les Turcs au XVIe siècle, et d'*Un homme entre les hommes* (Camil Petrescu), minutieuse reconstitution épique de la révolution de 1848 en Valachie. *La Route du Nord* (Eugen Barbu) est la chronique palpitante de l'activité d'un groupe communiste à la veille du 23 Août, date de la Libération du joug fasciste; *Chronique de guerre* (Aurel Mihale), ample suite de nouvelles, décrit la participation des armées roumaines à la défaite des nazis, aux côtés des Soviétiques; *l'Héroïque* et *l'Etoile de Bonne-espérance* (deux romans de Laurențiu Fulga) composent une véritable fresque de la participation roumaine à la seconde guerre mondiale. Ces trois dernières œuvres se penchent sur un passé tout proche, encore brûlant et dont l'apport fut décisif pour le nouveau visage du présent. D'autres romans *(la Cinquième saison* d'Al. I. Ștefănescu ou *le Cas du docteur Udrea* de Ben Corlaciu) envisagent cette même époque avec les yeux de l'intellectuel quittant sa réserve critique pour agir de façon organisée contre l'ancien régime des bourgeois et des propriétaires terriens. Ce même angle de vue se retrouve dans deux modalités littéraires ayant fait leurs preuves, depuis longtemps, dans la description du temps révolu: les mémoires, genre avec lequel Ion Pas est presque arrivé à se confondre (v. la série de volumes *Chaînes* et les *Jours de ta vie)*, et bien vivant d'ailleurs puisque les témoignages sur les « anciens temps » continuent à s'accumuler sous nos yeux (Demostene Botez, *Mémoires*, Veronica Porumbacu, *les Portes)*. D'autres évocations rétrospectives, entreprises sur le ton du pamphlet politique, ont atteint à une virulence qui a redonné du relief au genre (il se maintient chez Maria Arsene dans les bornes d'une reconstitution réaliste, mais prend chez I. Ludo l'aspect d'une charge caricaturale).

Les activités littéraires que nous venons de présenter succinctement ont été parallèles; leur déroulement a bénéficié du renouveau général de la théorie de la critique et de l'histoire littéraire, en train de s'assimiler peu à peu les méthodes de recherche du matérialisme dialectique. Des critiques de grand prestige: Mihaïl Ralea, George Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, secondés par toute une pléiade de jeunes chercheurs marxistes, ont précisé les principes esthétiques d'une littérature engagée et posé les bases d'une nouvelle interprétation de toute l'histoire de la littérature roumaine. Après avoir amendé certains excès dogmatiques temporaires, la critique et l'histoire littéraire ont su stimuler les créateurs et les engager tant à approfondir leur examen de la réalité qu'à diversifier leur style. En plus des critiques cités, la théorie et la critique littéraires actuelles reçoivent l'apport de représentants de l'ancienne génération, tels le regretté Vladimir Streînu, Șerban Cioculescu, Edgar Papu, ainsi que de toute une pléiade de leurs cadets: chercheurs, esthéticiens ou théoriciens de la littérature comme S. Iosifescu, Ion Ianoși, Ion Pascadi ou N. Tertulian, historiens de la littérature comme George Ivașcu, Al. Piru, Dumitru Micu, critiques littéraires tels Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu, Eugen Simion, G. Dimisianu et bien d'autres.

Le stade le plus récent du mouvement littéraire, qui se dessine déjà à partir des années 1956—1957, accuse un effort considérable d'approfondissement et de diversification de la matière traitée, des idées

et des moyens d'expression choisis; le message des œuvres est alimenté, le plus souvent, par l'affrontement de la réalité et des idéaux humanistes du socialisme, par l'examen des rapports de l'individu et de la société, ou encore des couches secrètes de la conscience. Cette évolution fut rendue possible par la maturité de la société, ainsi que par l'opposition des communistes les plus clairvoyants aux excès passagers du dogmatisme tant dans la sphère de l'art que dans celle de la pensée et de la vie sociale; elle favorisa entre autres la revalorisation féconde des grandes œuvres de l'entre-deux-guerres, qu'il s'agisse d'auteurs disparus (Liviu Rebreanu) ou de ceux dont l'activité s'est poursuivie quelque temps parallèlement à celle de leurs successeurs. Tels furent Tudor Arghezi, auteur d'une œuvre prométhéenne, *Cantique de l'Homme*, et d'un terrible pamphlet en vers, « *1907* », dirigé contre la dynastie, la bourgeoisie et la classe des grands propriétaires terriens; Lucian Blaga dont le ton tragique finit par se nuancer d'une lueur d'espoir; Ion Barbu, Al. Philippide, poète de la connaissance faustienne, ou encore Adrian Maniu et même V. Voïculescu, où se retrouvaient en une même personne un poète et un prosateur, rivalisant dans l'évocation magique d'anciennes traditions populaires ou du charme envoûtant de sa région natale. Cette même évolution stimula fortement l'activité des générations déjà affirmées, ou soudées au lendemain de la Libération; l'élan lyrique de ces poètes eut souvent des résultats remarquables (Zaharia Stancu, Nina Cassian, A.E. Baconsky, Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu, Virgil Teodorescu, Gellu Naum). D'autres, comme Gh. Tomozei, Aurel Rău, A. Gurghianu, Victor Felea renouvelèrent la fraîcheur de leur ton. Enfin, parmi les repré sentants des dernières « vagues » lyriques, où se rencontrent des poètes d'âges et d'orientations variés, il s'est produit une véritable émulation qui fit naître une variété spectaculaire de formes et de visions artistiques. Avec Ştefan Aug. Doïnaş ou Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Adrian Păunescu, Ilie Constantin, Florin Mugur, Ana Blandiana, Constanţa Buzea et bien d'autres, la poésie offre d'innombrables solutions au poète engagé dans sa méditation sur « l'éternel humain » ou le devenir de la matière et de l'homme, l'exploration renouvelée des origines et de l'histoire du peuple roumain, la prospection du futur ou de la vie quotidienne, la querelle entre les séductions de l'onirisme et l'appel viril à la lucidité. De facture visionnaire, symbolique ou sensorielle-élémentaire, partisane des formes traditionnelles ou des moyens expérimentaux de l'avant-garde, la poésie cherche impatiemment son équilibre et ses perspectives de cristallisation immédiate, avec toutes les chances de trouver, bientôt peut-être, la « voie royale » du grand art.

En prose, c'est encore Marin Preda, dans un autre roman, *l'Intrus* (1968), qui reprend l'examen des rapports entre l'individu et la société, lorque celle-ci ignore ou méprise le droit de l'être humain à la sensibilité et à la compréhension générale. *L'Intrus*, roman tragique, est un plaidoyer pathétique en faveur de l'homme et de ses valeurs et dénonce tout utilitarisme brutal, disposé à sacrifier l'individu et, avec lui, les exigences éthiques de l'humanisme socialiste. L'un des aspects les plus vigoureux de la littérature militante est représenté par la prose de Zaharia Stancu. Le début fut fait par son roman *Nu-pieds* (1948), périodiquement suivi par de nombreux romans, récits et nouvelles, dont les principaux jalons, ceux qui cernent le type de son attitude militante, sont *le Jeu avec la mort* (1961), *la Forêt folle* (1962), *la Tribu* et *Comme je t'aimais* (1968). Zaharia Stancu est le porte-parole d'une puissante aspiration à l'existence, vécue d'autant plus intensément qu'elle est confrontée à des forces contraires, visant à la saper ou même à la nier. Tout, dans son œuvre, est l'expression de ce combat entre la vie et la mort. On lutte pour la terre, pour « une place sous le soleil », et cela jusqu'à l'extermination de l'adversaire. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'auteur situe ses narrations, qui sont autant de confessions, à l'intérieur des grandes expériences humaines (une révolte sociale, la première guerre mondiale, un univers concentrationnaire au temps de la seconde guerre) et à des moments où la mort paraît triompher de la vie. Pourtant les ressources de celle-ci sont infinies. Très significatif en ce sens, le roman *Comme je t'aimais* : dans cette longue plainte tragique, le héros, venu accompagner sa mère sur son dernier chemin, écoute parler, avec stupeur et tristesse, son père paysan, qui avoue finalement n'avoir jamais dit à sa femme, de son vivant, « combien il l'aimait ».

Chez d'autres auteurs, les options qu'ils préconisent se dégagent non seulement des termes où

les problèmes sociaux se trouvent posés, mais de leur nature même. Alexandru Ivasiuc, auteur de *Vestibule*, *Intervalle*, *Connaissance de nuit*, ouvre dans son dernier roman, *les Oiseaux* (1970), un ample débat sur le comportement des hommes qui vivent et agissent dans le cadre des rapports et des institutions actuels. Son analyse, moins « intellectualisée », mais non moins lucide que dans ses œuvres précédentes, oppose différents personnages, représentants, à différents niveaux, de la hiérarchie sociale, et les suit dans la vie publique et leurs rapports avec le pouvoir aussi bien que dans les conflits intimes qui les rongent, les élèvent au-dessus ou les repoussent en marge des événements. Le roman est conçu dans l'esprit d'un réalisme moderne, selon une synthèse permettant aussi bien l'examen objectif et fidèle de la réalité que son interprétation critique.

Fănuş Neagu, dans son roman *Et l'ange cria* (1968) oppose les temps extrêmes de l'existence sociale : il porte un groupe humain, figé dans des formes d'organisation plus que partriarcales, primitives mêmes, jusqu'à la confluence avec des formes d'existence avancées. Le pittoresque primaire des héros, la sauvagerie — pourtant pure — de leurs rapports cèdent en présence d'une ère nouvelle, en présence de la civilisation. Le monde ancien est incapable de résister, il ne s'y acharne d'ailleurs pas et ses représentants devront s'adapter ou disparaître : bien que l'ayant peint sous les couleurs les plus intenses, les plus vives, l'auteur se montre sans pitié à son égard.

Romans, nouvelles, pièces de théâtre de date récente se caractérisent donc par une vue d'ensemble des problèmes contemporains; toute attitude s'y dégage d'une option générale, d'une philosophie aspirant à des conclusions d'application étendue et concernant le destin même de l'homme (Laurenţiu Fulga : *la Mort d'Orphée*, Petre Popescu : *Pris*, Nicolae Breban : *En l'absence des maîtres* et *Animaux malades*, etc.). Un des genres cultivés par cette littérature est le récit-parabole, illustré entre autres par A.E. Baconsky dans un cycle de nouvelles, *l'Equinoxe des fous*, où dans un temps et un espace mythiques, fictifs, erre un héros romantique incarné par un personnage moderne. Certains jeunes, attirés par cette littérature à nuance onirique ou symbolique, glosent sur l'idée de destin humain, existentiel ou cosmique (Mircea Ciobanu, Aurel Dragoş Munteanu, etc.). Certes, à côté de ces essais, on n'a pas cessé de faire l'analyse de la réalité dans ses termes concrets, historiques, dans l'authenticité des faits ou encore dans sa traduction intellectuelle, au point de vue d'une conscience critique. Il faut remarquer sous ce dernier rapport le roman de Paul Georgescu, *En descendant* (1968), où le fameux thème de l'option connaît un avatar impressionnant. L'antifascisme, l'horreur de tout ce qui est rétrograde, obscurantiste ou même simplement mesquin dans la vie personnelle ou publique, ont ici une vigueur peut-être inattendue dans un domaine aussi fréquenté que la critique du passé. Le niveau élevé de la réflexion, l'acuité du drame de conscience, le caractère pathétique de la confession donnent à ce livre la valeur d'un témoignage péremptoire quant aux ressources d'art, de dramatisme et de spéculation idéologique encore renfermés par les problèmes politiques et la littérature de l'engagement — en d'autres termes, par l'attitude militante.

Ce qui demeure important, c'est que dans un sens ou un autre la confiance en la vie, en l'humanité, en l'aptitude de la nouvelle société à dépasser les moments critiques surgis sur sa route, adopte pour se manifester les formes et les styles les plus divers, les modalités et les tendances les plus variées. Cette diversité d'aspects est encouragée par la politique culturelle du Parti Communiste Roumain, politique ouverte à la tradition comme à l'innovation, soucieuse autant des destins de l'art que de ceux de l'artiste et inspirée par l'amour de l'homme et des valeurs qu'ils représente.

«LE HÉRAUT DES TEMPS NOUVEAUX»

MARCEL CHIRNOAGĂ: Bâtisseurs

I O N G H E O R G H E (n. 1935)

Le Poète et le Parti

Je parle des choses que je connais,
depuis des centaines de jours je les porte dans le cœur des mots;
je ne crois qu'en ce qu' au moins une fois on paye de sa vie
mais pas toutes les choses pour qui nous mourons peuvent être vraiment vraies.
Je hurle comme une jeune ravine, je renverse les pierres:
car, pourrai-je plus tard faire ou refaire tout ça?

Je sais d'où il faut que j'arrache et pour qui —
je connais assez bien les pierres fondamentales;
je ne crois pas en celui qui vainc d'un seul coup;
la mort et l'erreur coulent de la même clepsydre,
quiconque faut,
mais nous, nous tous, nous ne pouvons faillir —
reconnaissez la vérité première que vous m'avez donnée !. . .

Oiseaux, étoiles, feux et eaux,
de tout ce qu'ils essaient naît aussi quelque chose d'avorté. . .
Le Parti Communiste fut fait par les hommes
parce que l'homme n'est pas omnipotent;
toute sorte de tempêtes brisent les timons des Etats,
éparpillent le pain de leur table;
il y a quelqu'un qui lie les yeux aux outils,
il faut quelqu'un d'autre pour garder leurs travaux —
il a été fait avant tout pour s'opposer,
pour démolir, pour remettre en place tout ce qui manquait.

J'aurais voulu tout seul comprendre ce principe;
chaque homme veut se mettre en évidence, veut que les autres voient qu'il est le premier,
mais quand tous se rassemblent, chacun s'oublie
tout ce qui est bon s'ajoute au nom du Parti Communiste,
tout ce qu'on a fait à la hâte et qui n'a pas exactement réussi
reste à la charge d'un seul et sera porté avec probité
jusqu'à sa mort et après sa mort;
j'aurais voulu comprendre aussi ce principe tout seul
mais alors pourquoi serais-je donc votre poète?

Des vérités que nous ne pouvons pas énoncer chaque jour;
nous ne pouvons pas nous rencontrer à la journée;

pour un chacun viennent les jours de la douleur;
vous voulez me dire quelque chose, vous ne pouvez pas me dire tout;
je vous écris parce que je ne vous entends pas, vous me répondez de la même façon;
au milieu de tant de tempêtes nous ne nous entendons pas;
sur les eaux grondent les moulins à chair
sur la terre jappent les armes les unes vers les autres;
l'une se défend, l'autre pille et les deux disent qu'elles ont raison;

La vérité jamais ne peut prendre son temps à se faire reconnaître car c'est toujours trop tard et c'est toujours trop tôt;
elle a un seul but elle marche en pleurant
en regrettant tous ceux qui l'ont défendue;
à l'heure dernière seront déterrées ses traces
d'après les os du crâne on reconstituera son exact visage.
Je regrette de n'être né en vous disant ces choses;
maintenant il faut vous dire ce que vous m'avez donné;
certainement je manquerai encore aux hommes,
chacun manquera à moi,
mais pas vous tous, et simultanément, jamais.
J'aurais voulu apprendre tout seul ce simple fait:
il faut que le poète bâtisse quelque chose dans ce monde
mais, quelle est cette vérité qu'on peut fonder tout seul?

Voilà, les bombardiers passent pour broyer la terre
l'aile du châtiment brûle nos lèvres;
disons-nous tout, brièvement, avec clarté,
le souffle de la hâte dévastatrice déchire les mots;
tout ce que je disais qu'il faut changer et que je veux changer
peut être compris à demi par la faute d'un autre;
d'habitude il y a quelqu'un au juste moment où nous déclarons nos erreurs;
il pille le sens de nos paroles il est habitué à vivre de proie
il fait peur et horreur et tout le temps il sème la dissension;
il ne dit que les vérités par sa faute brisées;
ma vérité vers mon parti, communiquée avec haine,
la vérité du parti vers son poète, avec haine transmise,
il oublie toujours que moi et mon parti nous sommes une vérité seule;
et celui-là pille le sens de nos paroles il est habitué à vivre de proie.

Mais je lui dis : Hamlet ne tire pas de la poussière tout crâne,
au-dessus de sa tête on ne posera des questions jamais plus.

En français par MIHAÏ UNGUREANU

EUGEN BARBU (n. 1924)

La Poursuite

Le lendemain matin il se trouvait encore chez Marta. Il l'avait attendue dans la cour de la villa jusqu'à deux heures. Quand un taxi l'avait déposée devant la porte, elle était seule. En l'apercevant sous les arbres de son vieux jardin, elle s'était mise à pleurer.

— Qu'est-ce que tout cela veut dire? avait-elle demandé.

— Ça va, n'en parlons plus.

Il la quitta très tôt. Dans sa poche, il avait une de ces cartes d'identité que le Parti Communiste, à l'époque, se procurait en blanc, et où figurait maintenant le nom de Sava Ion, peintre en bâtiments, domicilié dans une rue de la banlieue de Bucarest. Il lui avait promis d'être de retour avant le soir.

Ils s'étaient séparés sans un mot. Mareş lui donna un bref baiser sur la joue, ébouriffa les cheveux qu'elle portait en frange sur le front et se hâta de refermer la porte derrière lui. Il traversa le jardin laissé à l'abandon, regarda les jeunes plants accablés par la chaleur, les fleurs pâlies, la terre blanchâtre, sans sève, et la façade sans style de la maison.

Il devait être sept heures ou moins peut-être. Le soleil était brûlant. Quelque part, du côté du centre de la ville, des nuages s'amassaient, formant une brume lourde, livide, qu'il considérait avec espoir. Quelques mètres plus loin, il s'arrêta auprès d'une barrière et regarda les feuilles d'un tilleul, flétries, rabougries par la chaleur. La rue était déserte. Par-delà une palissade, on entendait, à la radio, la voix d'un chanteur de charme. Un fiacre délabré passa. L'homme pressa le pas. Peut-être aurait-il mieux valu partir avant sept heures, se dit-il, mais jamais l'étudiant ne se levait si tôt.

Il traversa la rue ombragée, longue et droite. Très peu de bombes étaient tombées dans ce coin-là. Les cours des maisons étaient intactes. Les vitres reflétaient les rayons du soleil et l'on entendait les voix étouffées de quelques femmes. Au bout d'un quart d'heure, Mareş arriva à la place Sfîntul-Gheorghe. De rares tramways passaient — une seule voiture à la fois, pour plus de sécurité — et, très rarement, un taxi. Les gens se hâtaient, levant les yeux vers les balcons qui surplombaient le trottoir, dans la crainte instinctive d'être écrasés par un mur sur le point de s'écrouler. La rue était pleine de monceaux de briques recouverts de plâtras; de solides étais en bois, soutenaient, çà et là, une façade; des billots avaient été jetés sous les portes d'entrée des maisons incendiées.

Mareş regarda en passant quelques lamentables devantures couvertes de poussière, leurs glaces à moitié brisées et remplacées par des feuilles de placage. Finalement, il se décida à entrer dans une crémerie. Il se fit servir un verre de lait, demanda son compte à la patronne et régla aussitôt sa consommation. Ayant fini de boire il regarda au dehors. Un individu le suivait depuis le moment où il avait quitté la maison de Marta. A présent, cela ne faisait plus aucun doute.

Le lait chaud l'avait un peu écœuré. Après un certain temps il se leva, salua et partit. Dehors, sur le trottoir, il chercha des yeux l'homme qui le filait, mais ne le vit plus. Auprès de lui, sur le trottoir passèrent quelques personnes pressées. Parce qu'un sergent de ville s'approchait, Mareş prit une décision soudaine. Il entra dans le corridor d'une maison qu'il connaissait depuis longtemps et chercha l'escalier. Il était déjà venu là plusieurs fois. Il savait que l'immeuble avait cinq étages et qu'il ne lui restait qu'à monter tout en haut, au dernier. Là, advienne que pourra. L'escalier était malpropre. Sur le premier palier: une porte ouverte. Une femme lavait le plancher. Cela sentait la lessive. Mareş poursuivit sa montée. Un monsieur vêtu d'un costume de coutil descendait, une serviette en cuir sous le bras. Mareş se rangea pour le laisser passer. Il retardait le plus qu'il pouvait le moment où il allait se trouver sur le palier du quatrième étage. Le soleil pénétrait par

une vitre brisée, mais juste assez pour éclairer une portion du mur. La rampe délabrée de l'escalier grinçait. Il s'arrêta plusieurs fois et se mit à siffloter une mélodie quelconque. Au-dessus de lui, on entendait des voix de femmes. Il n'avait pas peur, mais il se disait pourtant que tout était perdu s'il ne parvenait pas à échapper à son poursuivant. On percevait des sanglots étouffés, puis de nouveau des voix de femmes.

Quand il arriva devant la porte du dernier appartement du cinquième, il constata qu'elle était grande ouverte et que, de l'autre côté du seuil, quelques cierges brûlaient. Il se signa. Une femme, vêtue de noir, lui demanda:

— Vous cherchez monsieur Petrescu?

— Non. Mais qu'est-il donc arrivé? Le vestibule était bondé. C'étaient les parents du mort. La chaleur des cierges allumés s'exhalait jusqu'à l'extérieur de la pièce.

— Il est mort hier après-midi, reprit la femme.

— Tiens? Il n'y a pourtant pas eu de bombardement.

— Le cœur. A quatre heures il était encore en vie, tout dispos, il a causé avec nous, il riait, il a dit comme ça que s'il échappait aux bombes il vivrait centenaire.

Mareş ne l'écoutait pas. Il regardait par-delà le seuil de l'étroit vestibule. Les vieux meubles, démodés, avaient été poussés de part et d'autre, et, sur une table, dans un cercueil, il vit le visage blafard de l'inconnu. Il se signa une fois encore et dit à voix basse:

— Dieu ait son âme!

La situation était tellement absurde qu'il avait presque envie de dévaler l'escalier. Les femmes — il y en avait quatre — le regardaient; tout compte fait, il préférait qu'il n'y eût pas d'homme dans la pièce. L'une des femmes lui demanda sans raison, probablement pour se montrer aimable:

— Vous cherchiez qui, au fond?

— Monsieur Năstase Dumitru, répondit-il, inventant un nom en vitesse, celui qui habite le cinquième...

— Monsieur Năstase? fit une autre femme, étonnée. Il n'y a pas de Năstase dans la maison, et je connais tous les locataires, moi...

Mareş les considéra toutes avec une stupeur hypocrite:

— Ce n'est donc pas le numéro 78, ici?

(Il savait parfaitement qu'il était entré au 76.)

— Non, Monsieur, vous vous êtes trompé de maison, voyez donc à côté...

— Execusez-moi.

Il se mit à descendre lentement l'escalier. Arrivé dans la rue, il jeta encore un coup d'œil à la plaque bleue, émaillée, fixée au mur. Le plus ennuyeux, c'est qu'il ne voyait plus l'homme qui le filait. Il pressa le pas, bien qu'il ne sût de quel côté se diriger. La chaleur lui desséchait la gorge. Il s'arrêta devant un kiosque de limonadier et demanda un sirop. Il but avidement, à grands traits, le liquide douceâtre et d'ailleurs tiède.

« C'est tout indiqué, après le lait! » se dit-il, et au même instant il sentit qu'un regard insistant se posait sur lui. Il posa le verre sur le rebord duquel des traces de sirop moussaient encore, et se mit calmement en route le long du trottoir où les passants étaient assez clairsemés. L'homme qui l'avait fixé n'était pas seul. Mareş ne le connaissait pas. Durant cette fraction de seconde, il fit défiler dans son esprit les visages de tous ceux qui l'avaient suivi jusqu'alors. Il traversa la rue, qui était large à cet endroit, entendit sonner le timbre d'un tramway tout près de lui et, un instant après, se trouva sur le marchepied en bois d'une voiture. Cette manœuvre lui était familière. De la plate-forme étroite où il se tenait, il vit les figures de ses poursuivants. Pas de doute, il y en avait plusieurs. Les agents couraient après le tramway. Il distinguait leurs visages luisant de sueur. Le dernier du groupe était un petit malingre qui lançait des coups de sifflet en tournant la tête du côté du trottoir. Il semblait chercher un fiacre ou un taxi. De grandes sections de la rue avaient été défoncées par les bombes. « Ah, si les sirènes se mettaient à siffler maintenant! », se dit-il. « L'alerte produirait une bousculade propice. » Le tramway avait ralenti son allure. Il fallait descendre. Deux cents mètres environ séparaient Mareş des agents. Il passa avec précaution derrière le tramway jaune et, presque aussitôt, entendit l'avertisseur d'une auto. D'un bond, il fut sur le trottoir. Derrière lui, une voix d'homme proférait des injures grossières. Mareş

tourna les yeux de tous côtés. Une femme le regardait avec stupeur. Il lui avait, par mégarde, donné un coup de coude. « Tu ne vois pas clair, espèce d'abruti ? ! » fit-elle. Il eut envie de rire. On entendait des coups de sifflet. La foule regardait sans comprendre. Les poursuivants désignaient Mareş de la main. Il devait trouver, coûte que coûte, un refuge. Il fit cinq ou six pas et s'engouffra dans un corridor. L'air était frais. On entendait de nouveau la voix du chanteur de charme. La main de Mareş rencontra la rampe luisante d'un escalier. Il s'était accoutumé à l'obscurité. A pas de loup, il se mit à monter. Si quelqu'un venait à lui demander qui il cherchait, c'est encore le Năstase de tout à l'heure qu'il nommerait. Mais comment diable ne les avait-il pas vus? Ils s'étaient sans doute tenus à l'affût derrière la vitre d'un magasin d'en face. C'est élémentaire, pour une bonne filature. A plusieurs, avec des signaux convenus et des points de faction fixes. Il épia les bruits qui montaient de la rue. Des voix. « Là ! C'est là qu'il est entré ! » Puis des pas lourds, pressés. Mareş était au troisième étage d'un immeuble inconnu et il ignorait jusqu'où il pourrait monter. Il s'arrêta et leva la tête: deux étages encore. Il en monta un, retenant sa respiration. Une porte était ouverte. Mareş voulut frapper mais se ravisa. Sur le palier, une seconde porte. Fermée. A droite un balcon à la balustrade arrachée lors d'un précédent bombardement: une simple plate-forme en ciment, labourée par les éclats de bombes. A côté, quelques fenêtres obstruées par un placage. Par chance, une radio couvrait tous les bruits de la maison. Mareş jeta un regard par-delà le bord du balcon: un gouffre entre deux grands immeubles aux façades grises, délavées par les pluies. Au-dessous, à une vingtaine de mètres de profondeur, une poubelle où furetaient des chats, un saule tout tordu essayant de lever ses branches vers le ciel, une corde tendue dans un coin d'ombre pour sécher le linge, quelques chemises raides et les toits des maisons voisines, trop éloignés pour qu'il tentât de sauter. On percevait, dans l'escalier, le halètement des agents. Deux secondes de plus et il était perdu. Il se colla au mur et les entendit venir. Un des leurs devait être resté en bas. Ils n'étaient que deux. Ils allaient sûrement monter jusqu'au dernier étage, et en redescendraient au bout de quelques minutes. Mareş regarda les fenêtres ouvertes. Il était collé à l'une d'elles, dos au palier. Alarmée par les voix qui montaient de l'escalier, une femme sortit de l'appartement voisin et demanda: « Qu'est-ce qu'il y a? » Un instant plus tard, Mareş regarda par la porte d'une pièce obscure et qui sentait la cuisine. C'était exactement ce qu'il lui fallait. En un clin d'œil, il fut dedans. D'un geste vif il prit, sur le dossier d'une chaise, un veston d'été, blanc, léger, et chercha le pantalon qui ne pouvait pas être loin. « Je les rendrai un jour, se dit-il. Cas de force majeure. »

De retour sur le balcon, il se devêtit, jeta son propre costume dans la cour, enfila le pantalon et passa le veston en toile dont il ferma un seul bouton, puis il se glissa par la porte qui donnait sur le palier. La femme d'à-côté monta deux ou trois marches et demanda à quelqu'un ce qui se passait. Mareş se coula le long du mur, pour échapper aux regards et descendit vivement. Heureusement il était chaussé de légers souliers de toile. Parvenu au premier étage, au-dessus de l'entrée de l'immeuble, il entendit l'un des agents qui disait: « Alors quoi, nom d'un chien, ils ne l'ont pas encore trouvé? » Mareş tâta instinctivement les poches du costume qu'il avait pris et y trouva un briquet et un billet de 5 lei froissé. Dans les étages supérieurs, on ouvrait et on refermait des portes à grand fracas. Mareş devait descendre la dernière volée de l'escalier. Dans la poche supérieure du veston, il découvrit des lunettes. Il les mit aussitôt et descendit les dernières marches.

Les verres polis des lunettes le faisaient avancer dans une sorte de brume. Devant la porte d'entrée, c'est à peine s'il put distinguer deux visages d'hommes. Il dit très vite:

— Le chef vous attend là-haut !

L'un des agents partit à fond de train dans l'escalier. Le second le suivit, après une brève hésitation. Mareş ne put voir les yeux de l'homme, qui fixaient avec curiosité ses souliers de toile. L'espace d'un instant, l'homme eut un soupçon. Le costume propre, bien repassé, contrastait avec les chaussures usées, poussiéreuses, et avec la chemise à carreaux. L'agent gravit quelques marches et, soudain, fit entendre un sifflement et se frappa le front.

— C'était lui ! cria-t-il. Appelle le chef ! Il nous a eus !

Quelques instants de vacarme confus, puis un bruit sourd de pas martelant le sol.

Mareş se dit: « Je dois être calme et ne pas me hâter. Il faut que je disparaisse au plus vite. Ah, où trouver une rue très passante? » Il voulut traverser mais changea d'avis. Il gardait toujours

ses lunettes et résolut de rester sur le même trottoir, mais il entendit derrière lui les pas de ceux qui le cherchaient. Le costume blanc faisait de lui une cible vivante. Il fit encore, très vite, une dizaine de pas, puis arracha ses lunettes. De nouveau, sa vue fut claire. Il fallait trouver une maison ayant plusieurs issues. Devant lui se trouvait un magasin. N'ayant pas d'autre solution immédiate, il y entra, le traversa d'un bout à l'autre, cherchant un escalier. Heureusement, il y en avait un. La cohue était grande, ce qui lui convenait à merveille. L'homme lancé à sa poursuite était maintenant devant la porte.

— Que personne ne bouge. Où y a-t-il une autre sortie?

Profitant du tumulte, le mécanicien monta quatre ou cinq marches et se trouva face à face avec un gros homme chauve en bras de chemise. Celui-ci lui demanda:

— Qui cherchez-vous?

— Je suis le commissaire Năstase (il faillit pouffer de rire, en faisant un vague geste vers le revers de son veston). Indiquez-moi la seconde sortie.

— Par ici, par ici, fit l'employé.

Ils montèrent encore quelques marches et arrivèrent dans un couloir. Le magasin n'avait qu'un seul étage, au-dessus du rez-de-chaussée, ce qui était assez ennuyeux.

— C'est bien, je vous remercie.

Il jeta un regard dans la cour pleine de monde. La deuxième issue donnait sur une sorte de passage. Au-delà, la rue était ensoleillée et les passants se hâtaient. Derrière s'élevait un mur très haut, infranchissable. Si les agents l'attendaient à la porte du magasin, Mareş était perdu, parce que le passage débouchait dans la même direction. On entendit des voix à proximité. Sa décision fut prise: il fallait risquer le tout pour le tout.

Ce jour-là, il s'en souviendrait toute sa vie, c'était un mercredi, il erra à travers les rues de Bucarest, se dirigeant vers la banlieue, où il est plus facile de se rendre compte si l'on est suivi. Ce n'est que vers le soir qu'il fut certain d'avoir échappé, comme par miracle, aux agents; il monta dans un tramway qui suivait la ligne de ceinture et en descendit deux stations avant l'endroit où se trouvait la maison de Tereza. Il avait été le seul passager d'une voiture brinquebalante. Les rues étaient désertes. Par endroits, une ampoule électrique bleue, à cause du black-out, répandait une lumière triste. En arrivant dans la cour de la maison, il épia encore les échos de la rue, pour se convaincre qu'il n'avait personne à ses trousses.

— Qui est là? demanda Tereza, d'une voix inquiète, avant d'ouvrir la porte.

— C'est moi, Mareş, ouvrez.

La femme entrebâilla précautionneusement la porte, le reconnut et se rangea pour le laisser entrer.

— Qu'est-ce qui vous arrive?

Dans la pièce au plafond bas, fraîchement chaulée, une lampe éclairait faiblement. Sur le rebord de la fenêtre, des œillets rutilaient dans des vases en métal bleu.

— Pouvez-vous m'héberger pour la nuit?

— Oui, mais allez doucement pour ne pas réveiller la petite. Que s'est-il passé?

Mareş haussa les épaules d'un mouvement familier.

— J'ai peur d'avoir fait une bourde.

— Pas possible! s'écria la femme, tout en faisant le lit avec des gestes machinaux.

— Oh, vous n'avez rien à craindre.

— Comment ça s'est-il passé?

— C'est toute une histoire. Dites donc, pourriez-vous trouver Dumitrana demain matin? Il faudrait lui demander de venir ici.

— Je vais toujours essayer, mais qui sait où il perche en ce moment. Il change de logement comme les femmes changent de robe.

Le lendemain, vers midi, Dumitrana était là. Il ne semblait pas fâché, il se dominait; Mareş, qui le connaissait bien, s'en aperçut aussitôt. Tereza les laissa seuls. Sa petite fille jouait avec un cerceau dans la cour. Ils n'eurent pas de discussion, ou du moins n'en donnèrent pas l'impression. Dumitrana regardait Mareş d'un air abattu, écœuré d'avance par ce qu'il serait obligé de lui

dire. Il prit, dans un étui aux charnières vert-de-grisées, une cigarette ordinaire et la tapota aux deux bouts. Les cheveux blancs, coupés ras, brillaient, dans la forte lumière de ce mois d'août, qui entrait à flots entre les rideaux.

— J'écoute, dit-il froidement, d'une voix égale, sans nuances.

— Tout d'abord, je vous prie de croire que je n'ai pas l'intention de me trouver des excuses. Ce que j'ai fait, je l'ai fait, je répondrai de mes erreurs, mais ça, c'est une autre affaire...

— Alors?... insista l'autre sans le regarder, l'air absent, les yeux froids et vides de toute expression.

— Alors voilà, à Piatra-Olt j'ai eu une aventure avec une chanteuse...

— Je le sais...

— Si vous savez tout, c'est parfait.

Son attitude était hostile, méchante, hargneuse, et pourtant il savait très bien qu'il n'avait pas le droit de se conduire ainsi, mais on aurait dit que plus rien ne l'intéressait. Il n'avait pas eu peur, mais il éprouvait depuis la veille un remords — peut-être stupide, parce qu'il était tardif — un remords pourtant violent, né de l'idée qu'il s'était comporté comme le dernier des imbéciles et ne méritait pas même d'être pardonné ou excusé par ses camarades.

— Alors?... répéta l'autre implacablement.

— Alors je suis resté avec elle, à Piatra-Olt. Ça se passait il y a une dizaine de jours, pendant une alerte...

— Après avoir quitté le domicile qu'on vous avait désigné...

— Après avoir quitté le domicile qu'on m'avait désigné... Je l'ai rencontrée par hasard, dans un abri... Elle était avec une amie...

— Et puis?

— Elle m'a invité chez elle...

— Et ensuite?

— On a passé la nuit ensemble...

— Et après?

— Eh, bien, après, je suis revenu...

— Quoique vous ayez parfaitement su qu'à Piatra-Olt la police allait exploiter ce filon, comme de juste...

Il parlait sans élever la voix, ce qui le rendait encore plus insupportable, mais Mareş devait subir ses remontrances, et il savait qu'il les subirait longtemps.

— Admettons, poursuivit l'autre, sur le même ton égal, que tout s'est bien passé, que vous avez réussi à semer l'agent qui vous filait, si j'en crois ce que m'a dit Tereza; mais pensez-vous que ce soit suffisant? Et si vous vous étiez fait pincer? Et si vous n'étiez pas tombé sur un novice?

— Il y en avait plusieurs...

— ... sur plusieurs novices, bon, si vous préférez. Vous n'avez pas pensé aux autres, hein? Et si vous les aviez amenés, sans y prendre garde, chez Niculescu, où nous allons tous, Ina, moi et bien d'autres...? Vous devrez vous cacher pendant un certain temps, et, pour nous, ce sera une complication. Je regrette beaucoup, mais je me demande comment on pourra encore vous utiliser, et c'est ennuyeux, surtout en ce moment, quand on n'a pas assez de monde. Vous savez bien que le jour attendu est proche — et vous me faites un coup pareil!

Mareş aurait préféré recevoir une gifle, il aurait préféré...

— Une maison clandestine de perdue, un homme inutilisable, et tout ça pourquoi? Pour l'arrière-train d'une bonne femme...

Mareş en eut assez. Il se leva et dit, se forçant pour paraître en colère.

— Il y en a qui sont plus chanceux... On ne peut pas toujours arranger sa vie comme on le voudrait...

Dans le silence lourd qui s'installa, on entendit un train qui haletait sur une voie secondaire, aux environs, en lançant de fréquents coups de sifflet.

— Je m'attendais à vous entendre dire, un jour, de telles paroles. C'est bien naturel. Je vous comprends. Mais quant à vous rendre des comptes pour Ina, non! Jamais, vous entendez! Ça, c'est du passé, et ça ne dépend pas seulement de nous. Je n'ai jamais eu l'impression de vous

avoir pris votre femme. J'ai appris toute l'histoire bien plus tard et quant à elle, il n'y a pas non plus de sa faute. Ne salissons pas cette chose qui aurait pu arriver à n'importe qui, considérons la situation avec dignité, et si nous avons encore quelque chose à nous dire, faisons-le au moment opportun. Nous sommes ici pour discuter au sujet d'un travail du parti.

— J'attends d'être jugé par nos camarades. Un point c'est tout! lança Mareş d'une voix passionnée.

Dumitrana, lui, ne se leva pas, ne laissa pas voir son irritation; sa voix était aussi sèche, aussi calme qu'auparavant, mais cela faisait encore plus mal à Mareş.

— Moi, je n'ai pas fini et je n'ai aucune envie d'en finir. Et vous feriez bien de vous rendre compte que, dorénavant, toute action de ce genre m'obligera à prendre des mesures encore plus énergiques.

— Mais, bon Dieu, comment vous faire comprendre que si j'avais su que cette femme était surveillée par la police, je ne serais jamais allé chez elle!

— Vous l'avez connue à Piatra-Olt et dès ce moment vous auriez dû savoir que la police n'est pas stupide au point de ne pas recourir à tous les moyens pour vous retrouver. Ce ne sont pourtant pas des roses que vous avez été leur porter, dans ce dépôt, vous avez fait sauter l'atelier de réparations, ce qui a causé des dégâts pour des centaines de milliers de lei; vous avez obligé les Allemands à passer un savon à ceux de la Sûreté, vous avez dévalisé un transport d'armes, alors ça ce sont les actions d'un nouveau-né, ou quoi? Vous vous figurez que nous avons affaire à des gamins, à des andouilles, hein? Des armes disparaissent à la barbe de la Gestapo, des locomotives sautent, et vous voudriez, vous, qu'ils se tiennent peinards, qu'ils se contentent de rêvasser? Ils ont fait ce qu'ils avaient à faire, et c'est bien un coup de chance si nous sommes passés au travers.

Dumitrana se tut. Sa cigarette s'était consumée toute seule entre ses doigts courts et carrés. La cendre tombait sur la table de Tereza.

— Voilà ce que je propose, dit l'autre, sans marquer aucun repentir, bien qu'il se fît au fond d'amers reproches, nous sommes des hommes l'un et l'autre, faites-moi faire quelque chose d'extraordinaire, confiez-moi une tâche énorme, envoyez-moi aux endroits les plus dangereux, et finissons-en. J'accepte n'importe quoi, à condition de ne plus vous entendre...

— Comme ce serait facile! Mais moi, je réponds de chaque communiste sur ma tête. Nous ne sommes pas nombreux, vous le savez très bien, et pour moi ce n'est pas indifférent, croyez-moi, si vous vous cassez le cou.

— Alors? Vous allez me reprocher toute ma vie d'avoir passé quelques nuits dans le lit d'une femme? C'est bien mon droit!

Dumitrana lui saisit les poignets et lui dit avec une sincérité douloureuse:

— C'est votre droit, ne criez donc pas comme ça. Mais, vraiment, ce n'était pas le moment. Enfin, finissons-en. Donnez-moi la main et écoutez-moi bien. Je ne suis pas si mauvais qu'on pourrait le croire: je vous trouverai un travail à faire, mais pour l'amour de Dieu, comme dirait ma grand-mère, pas de femmes, hein? Au moins jusqu'à la libération, il n'y en a plus pour longtemps...

(Fragment du roman la Route du Nord, *1959)*

MIHAI GHEORGHE : Dessin

IOANICHIE OLTEANU (n. 1923)

Au-dessus des marais

Dessus le vert de ces marais,
Si je lançais ma fantaisie,
Aucune voix ne répondrait,
Sinon la seule poésie. . .
Les infinis de glaise nue,
Et l'eau des morts à l'horizon,
Et cet espace où paissent drus
Tous les troupeaux, qui ne le sont;
Les gris chardons de ce tableau
Seul assombri par l'insolite
Et noir nuage de chevaux,
Que déversaient au sol les Scythes;
Mais je crains fort que pâliraient,
Ces restitutions mineures
Devant une bataille vraie
Dont la rencontre les apeure.
Comment pourrais-je te charmer
De mythes ou défuntes choses.
Quand nous, qui sommes tous formés
Du seul limon de cette prose,
Nous connaissons, comme l'on pense,
Son instabilité éterne. . .
Voici d'ailleurs, à contre sens,
Le vent qui les roseaux dépeigne.
Et tout devient de l'inconnu:
Nos visions se renouvellent.
De neufs reflets sont apparus
Et s'évanouissent de plus belle.
Comment fixer tout ce décor
En lignes qui plus ne vacillent
Quand tout ce que l'on voit dehors
N'est qu'un éclair en nos pupilles?
Et cependant, cet apparent
Nous mène, si l'on n'y prend garde
Renouvelant ses vêtements
Vers une gloire sans écharde.
Comme à un signe, tu le vois,
Reluit ma steppe de rosée
Et sur les arbres de ces bois
La force neuve a opéré.
Clignant de l'œil au plus profond,
L'étang promène ses naïades.
Et son eau verte dans les fonds
S'est évanouie en leur noyade
Les gris chardons privés de fruits
— Quittant les sables de ces plaines —
En leur dernier exode fuient
Vers le Couchant où on les mène.
Le sol aussi semble à présent
Tout rafraîchi par une averse;
Son dos courbé, docilement,
Domestiqué, il le redresse.
Sur tous ces ossements si vieux,
Un tumulus est la redoute.
D'où j'aperçois venant à deux
— Sifflant pour se frayer leur route,
Par un empire végétal
Dont l'abondance au loin se verse —
Des rails coulés en bleu métal
Qui vont le long de leurs traverses. . .
Et vois comment sur ce grand pré
D'une immobilité de pierre
La glaise de l'ancien fossé
Prend forme neuve de chaudière.
Et la fumée envers les cieux
Sort de tuyaux à bouche ronde
Et de ferrailles et de feux
La terre toute vous inonde
C'est comme si le cri d'ardeur
Humaine, de ces gorges mille
Formait un souffle créateur
Dont surgiraient de neuves villes.
Et le Danube, hors de ses gonds
Paraît vouloir rompre les berges
Menant aux flammes d'horizon
Mainte chaloupe qu'il héberge.
Voici le monde se couler
En moule neuf, de forme mûre
Et comme par nécessité
Se revêtir d'une autre allure.
C'est l'acier qui veut l'effort.
Pour le partage et la soudure;
C'est l'acier qui fait l'accord.
Entre le vœu et la nature.
Je lis tout le destin réel.
En cette pâte si compacte
Trouvant logique et naturel
Que le temps même se contracte
Et dans les âges, qu'il parvint
A déployer un pont qu'évoque

— Partant de notre siècle vingt —
D'aussi préfigurées époques.
Je vais t'accompagner la nuit
Pour t'éblouir, mais non d'étoiles,
Que d'âpres bises ont pâlies
Et que le gel couvre de voiles,
Mais par ce flot constant de feu,
Qui se déverse comme un fleuve,
Et dont les flammes peu à peu
Créent des constellations neuves.
Que reste-t-il du vieux champ;
De sa vétuste poésie,
Tous nos désirs inconscients,
Et les mirages des prairies?
Le vide poétique meurt,
Au cours de la métamorphose.
Mais si la prose seul' demeure,
Alors je chante cette prose!

En français par YVONNE STRAT

JÁNOS SZÁSZ (n. 1927)

Les Premiers et les derniers

Et, toujours la même histoire, le temps, le temps. Combien de temps s'était-il écoulé? Deux, trois jours, une semaine? Personne n'aurait su le dire. Dans les tranchées, ça n'aurait servi à rien de questionner les compagnies, les pelotons, les volontaires ou les sous-lieutenants, les élèves de l'école militaire, les ouvriers, jeunes ou vieux. Dans le troisième groupe de la deuxième compagnie, personne ne le savait non plus: ni le vieil adjudant de garde à la mitrailleuse, ni l'Officier, comme avait été surnommé entre temps l'élève de l'école militaire, ni Adam. A vrai dire, comment l'aurait-on su? Pendant le combat la notion de temps s'évanouit, tout se concentre dans l'espace. Pendant le combat, tout se déroule sur la lisière ténue comme un cheveu et intemporelle qui sépare la vie de la mort. L'écoulement du temps n'était ponctué que par la marmite de soupe qui ne venait pas toujours, ou par l'obscurité qui les enveloppait. Ils avaient perdu le compte des jours, des nuits... Ils savaient, par contre, qu'ils avaient repoussé sept attaques. Sept, exactement. Au cours d'une attaque aérienne, Puiu avait été blessé, mais il était resté là, parmi eux. En vain Bodrogan s'était disputé avec lui, l'accusant de faire le bravache. Malgré son pied bandé, Puiu avait continué à combattre, et finalement Bodrogan lui avait donné raison. L'artillerie antiaérienne avait descendu un avion Storch, l'autre avait réussi à s'échapper, mais ne s'était plus montré. Il était fort probable, disait Adam, que s'était ces deux avions-là qui avaient mitraillé la route de l'est. Les actions des Fritz devaient être en baisse s'ils n'avaient plus que deux avions, dont l'un était foutu, disait Cosinus en riant. Cosinus avait pris froid sous la pluie qui ne cessait de tomber depuis deux jours et il n'y avait rien d'étonnant à cela, car il n'avait sur lui qu'une chemise toute mince et un pantalon de treillis avec lequel il pataugeait dans la boue. Ce n'est qu'hier qu'il avait reçu, de la Défense Patriotique, des fringues plus chaudes. Sa voix de coq était maintenant enrouée. Il avait un fameux rhume. Il éternuait, toussait et injuriait la pluie, de la même manière qu'il avait injurié, les jours précédents, la canicule. Il répétait tout le temps: je suis mouillé,

j'ai froid, mais je tiens bon et je gueule. Les autres rigolaient, et l'avaient depuis peu surnommé « le coq enroué »...

Maintenant, la pluie avait cessé. De gros nuages flottant dans la nuit enveloppaient la plaine de ténèbres.

— Ils ont eu la trouille, les petits copains, dit Cosinus en se mouchant, ils ont reçu une bonne douche. Tout de même, nos coucous auraient pu s'amener plus tôt.

— Mieux vaut tard que jamais, émit sentencieusement l'adjudant.

— Ils sont arrivés à pic, ajouta l'Officier. Ici, ça n'a été qu'une douche, mais dans le sud, pardon qu'est-ce qu'ils ont pris.

— Ils sont foutus... dit Adam.

Tout d'un coup, on entendit, du côté de la ligne des Boches, grincer un diffuseur:

— Les voilà qui recommencent! s'exclama l'Officier en riant.

Chaque fois que les canons faisaient trêve, le diffuseur se remettait en marche. Une voix lasse répétait le même texte... *Frères Roumains! Soldats! Ouvriers! Les Russes vous trompent, n'ajoutez pas foi aux paroles des communistes traîtres...*

— Ils n'en ont pas encore marre? grommela Bodrogan.

— Laisse-les donc gueuler, mon vieux Bodrogan, dit en riant de nouveau l'Officier — c'est tout ce qui leur reste.

— Puiu, mon vieux, dit Cosinus en se bouchant les oreilles avec les mains, donne-moi un peu d'ouate de ton pansement. Baisez-moi le cul, vous m'entendez? cria-t-il, et les autres regardaient, bouche fendue, Cosinus qui s'était retourné en se claquant les fesses.

— Kovacs! cria l'adjudant. Retourne à l'abri du commandant et rapporte encore une fois que la bande de la mitrailleuse tire à sa fin. J'ai demandé des munitions dès midi. Vas-y maintenant, pendant que le diffuseur braille. Cette nuit, ils vont sûrement attaquer. Et fais gaffe par où tu passes, hein?

— Je connais le chemin! répliqua Adam.

— Fais attention, il fait nuit et tu peux te gourrer. Sors par ici, prends à droite, au bord du fossé qui contourne le champ, évite le lance-mines et vas tout droit en longeant la route. Tu connais le mot de passe? A travers les champs de maïs, tu pourrais t'égarer. Rampe le long du chemin, pendant environ deux cents mètres, après tu prends à gauche, où il y a un sentier qui oblique. Tu rampes...

— J'ai appris à le faire...

— A la préparation militaire. Bon, tu répètes ça tout le temps. T'as compris l'ordre?

— Oui, j'ai compris.

— Vas-y!

Adam, le pistolet automatique suspendu à son cou, partit dans le champ imbibé d'eau. Avançant plié en deux, il contourna l'installation des lance-mines et repéra, à sa droite, le chemin boueux.

A une vingtaine de mètres du chemin, il se mit à plat ventre, et, avançant en direction du chemin, il commença à ramper. Il rejeta son pistolet automatique sur son dos. Ils me mettent en boîte, avec la préparation militaire... A vrai dire, pensait-il en lui-même, ici chacun blague sur le compte du prochain... L'odeur du champ humide lui rappela les tas de terre de la rue des Tilleuls. Comme il était seul!... *Horia Sima s'adresse à vous, frères Roumains.* Laissons-les brailler! Cette odeur d'herbe mouillée, la même qu'au bord de la rivière. Quelle odeur lointaine... Camarade commandant, le membre des Jeunesses communistes Kovacs Adam rapporte... Comme cette terre est collante! Quelle boue, maman, si tu voyais ça!... Il avançait en se traînant, haletant, et se souvint fugitivement des romans d'aventures qu'il avait lus autrefois. Il y avait eu une époque où cette lecture le passionnait mais elle ne tarda pas à l'ennuyer. Ces romans lui semblaient faux parce que, comme disait Munteanu, ils étaient dénués de vérité. Il leur manquait ce qu'il entendait maintenant, si nettement, plus nettement que les grincements du diffuseur: les pulsations d'un cœur. Son cœur à lui battait en effet si fort qu'Adam crut, un moment, que ce n'était pas son cœur qu'il entendait, mais celui de tout le peloton, de toute la compagnie, de tous ceux auprès desquels il vivait et dont il partagerait désormais l'existence toute sa vie. Est-ce qu'il n'avait pas la trouille? Pas question!... Oui, jusqu'à la mort...

Il prit à gauche. Le diffuseur s'arrêta et l'oreille d'Adam perçut un bruit. Le jeune homme dressa la tête. Le bruit venait du côté droit. Un frisson glacé parcourut son échine. Jetant un egard de l'autre côté du chemin il aperçut une ombre au bord du champ de maïs. On aurait dit quelqu'un à plat-ventre... Serait-ce l'un des nôtres?

— Halte! qui va là? cria Adam.

Il tendait l'oreille, la gorge sèche.

Il eut l'impression que l'ombre se traînait. Mais pourquoi n'entendait-il pas le mot de passe?

— Halte! qui va là? cria de nouveau Adam qui, ramenant son pistolet sur la poitrine, se dressa au milieu du champ, dans les ténèbres. Il traversa en courant le chemin plein de fondrières et lorsqu'il atteignit l'herbe glissante, une détonation retentit. Il sentit une douleur cuisante dans son bras gauche. Il se jeta à plat-ventre et tira un coup de feu en direction de l'ombre enfouie dans le champ de maïs. Les coups de feu déchiraient le silence de la nuit: une fois, encore une fois... L'ombre semblait s'être écroulée. Adam sauta sur ses pieds. Une flamme dévorante courait sur son bras gauche, grandissant à chaque pas, lui mordant tantôt le coude, tantôt l'épaule, le transperçant jusqu'à l'échine et l'étranglant. Courant, le corps en feu, jusqu'à la lisière du champ, Adam tomba et entendit, du côté du front, les mitrailleuses qui pétaradaient, les lance-mines qui sifflaient, puis tout se mit à tourner autour de lui, il eut une nausée et perdit connaissance. Il ne revint à lui que lorsque des mains puissantes le saisirent par les pieds et par les épaules. Apaisé, il s'en remit à cette force, qui le faisait avancer en le berçant.

Quand, sous l'effet de l'odeur de l'éther qui lui déchirait les poumons, Adam ouvrit les yeux, son regard se posa sur Munteanu.

— Ce n'est rien, Adi, ce n'est rien!

— Où suis-je? demanda Adam.

— T'es avec moi. Ici, dans un bon endroit, dit Munteanu, en lui caressant le front. Tu as mal?

Adam voulut se soulever, mais il sentit de nouveau une brûlure à son bras gauche. S'appuyant sur son coude droit, il réussit, avec l'aide de Munteanu, à se soulever, et, regardant l'endroit où il sentait une brûlure, vit qu'il avait un pansement.

— Je suis blessé?

— Ce n'est pas dangereux, mon gars, lui dit en souriant Munteanu pour le rassurer. C'est comme ça, quand on est militaire.

— Qu'est-ce qui s'est passé, avec l'autre?

— Quel autre? demanda Munteanu, étonné, croyant tout d'abord qu'Adam divaguait. Puis il comprit la question et ajouta: il a disparu, mon vieux.

— Qui était-ce? s'intéressa Adam, se soulevant avec difficulté. Sa figure se crispa sous l'effet de la douleur qu'il ressentait au bras gauche.

— Je n'en sais rien. Tu l'as blessé. Tu comprends? On a trouvé des traces de sang. Il s'est enfui. Tu as fait ton devoir. Tu as eu du cran, mon vieux, beaucoup de cran... seulement qu'est-ce qu'on va dire à Roza quand elle te verra arriver à la maison comme ça, avec le bras pansé? Creuses-toi la tête et invente une histoire, tu comprends?

Adam promenait ses regards dans toute la pièce. Il regardait l'abri, la table avec une carte déployée, le téléphoniste, les officiers et les soldats. Petit à petit, la douleur de son bras semblait s'atténuer, sa tête redevenait lucide et la pression sourde qui étreignait son cerveau cédait elle aussi... Il était allongé sur la table et il remarqua qu'il avait sous la tête un veston militaire vert et fripé. Une odeur de terre humide et de fumée de tabac, mêlée à des relents de transpiration, le saisit aux narines. Il se sentit de nouveau défaillir. Il fixa à nouveau Munteanu, d'un air rembruni.

— Vous — dit-il d'une voix voilée — fichez-moi la paix, c'est vous la cause de tout le mal. Vous me racontiez des histoires, mais vous n'aviez pas confiance en moi. Vous travailliez depuis longtemps pour le parti et vous ne m'en avez rien dit. Vous ne m'aimiez pas...

— Qu'est-ce que tu racontes-là? lui demanda Munteanu en l'engageant avec sollicitude à rester couché. Qu'est-ce que tu racontes? Dors, mon vieux. Tu as perdu du sang, tu comprends? Il faut dormir...

Mais Adam, pâle, n'en démordait pas.

— Vous ne m'aimez pas. C'est à cause de vous que j'ai fait une bêtise à la boulangerie, le camarade Tudor l'a bien dit. A cause de vous que j'ai chialé sur la route de l'est. Vous ne pensiez qu'au « patron » et vous aviez peur comme si vous aviez eu affaire à un gamin.

La figure de Munteanu s'épanouit en un sourire débonnaire qui plissa ses rides. Il caressa de nouveau avec sollicitude le front du jeune homme, mais ses doigts s'immobilisèrent en tremblant à proximité de sa tempe. Munteanu perçut des pulsations saccadées comme des signaux Morse et, perplexe, se mit à les compter, en scrutant les yeux étincelants du jeune homme.

— Qu'est-ce que tu racontes, dit-il à Adam d'un ton apaisant. Je ne t'aime pas, moi? Mais je ne pouvais pas faire autrement, et comment sais-tu que je n'avais pas confiance en toi? Mais mon boulot était de telle nature que je ne pouvais procéder autrement. Tu saisis, mon vieux? Tout se serait effondré, toute l'organisation, si on avait soupçonné que je faisais partie du mouvement. Mon pauvre vieux, la discipline m'a empêché de te le dire. La discipline, et pas le fait que je ne t'aimais pas. Tu comprends, mon gars? Alors, dors maintenant, tu as perdu beaucoup de sang, il faut dormir. . .

— Laisse-moi, dit Adam, détournant la tête. .

Filip entra dans l'abri.

— C'est lui, le héros? Comment s'apelle-t-il?

— Kovacs Adam, répondit Munteanu.

— Vous avez causé avec lui, vous le connaissez?

— Je lui ai parlé et je le connais. . . c'est mon fils adoptif.

— Eh bien, je veux te voir moi aussi, dit Filip à Adam.

Mais Adam demeura silencieux. Il s'était endormi.

— On devrait le conduire à l'arrière, dit Filip, et sur son visage assombri, le nerf blessé commença à se contracter. Il tourna le dos à Munteanu, fit quelques pas vers l'autre table et se pencha sur la carte. Munteanu remarqua toutefois que son regard fixe errait au-delà du dessin reproduit sur la planche.

— Pas de nouvelles de votre fils? demanda-t-il?

— Aucune, répondit Filip.

Après un bref silence, il ajouta, très doucement:

— Que se passe-t-il à Radna. . . Dieu seul le sait. Ce gars-là devrait être emmené à l'arrière.

— J'ai fait le nécessaire, dit Munteanu.

Toutefois, ils durent le laisser là. On ne put le conduire à l'arrière. Les mitrailleuses avaient recommencé à claquer. Les lance-mines étaient de nouveau en action. Les Boches semblaient tenter l'impossible. Adam dormait et n'entendait rien du vacarme des détonations, des jappements et des glapissements. Adam rêvait.

Il rêvait que la « Ford » noire, sortant du chemin boueux, était entrée dans le champ et que Munteanu, en uniforme, en descendait. Il avait de grosses moustaches, visibles de loin. Munteanu l'appelait, criant son nom d'une voix enrouée pareille au chant d'un coq et Adam se mettait à courir. Se jetant à plat ventre il essayait de le rattraper, mais Munteanu sauta dans la voiture et se dirigea vers la ville à une allure insensée. En vain Adam courut à perdre haleine derrière la voiture, le cœur défaillant, en criant «Mon vieux Munteanu! mon vieux Franţi!» La Ford disparut et Adam, errant dans les rues de la ville, ouvrit la porte de la maison et entra dans la cour, où un soldat allemand, aux cheveux blonds, tout en sueur, pinçait Iţa qui riait niaisement sur le marchepied de la « Horsch ». Elle riait en se claquant les genoux et lui faisait la nique en répétant « *La Ford a fichu le camp et t'a planté là. . . la Ford a fichu le camp et t'a planté là. . .* » Adam parcourait la ville pour chercher une voiture qui le conduirait là-bas. Le conduire où? Quelque part, selon le vœu de son cœur. Devant lui, sur la route du soleil. Là où il voulait aller. Dans un endroit dont il avait vaguement rêvé dans un rêve indéfinissable. Un endroit dont il avait déjà vu la couleur et senti l'odeur, mais sans se rappeler quand ni où. Un endroit après lequel il avait douloureusement soupiré et dont le manque l'accablait de langueur, un endroit dont le patron lui avait parlé ou, peut-être, qui sait, les pulsations à quatre temps des moteurs? Mais la voiture n'était nulle part, ni devant l'école des Religieuses aux murs criblés de balles, ni dans l'étroite ruelle, devant le siège, il n'y avait que le peintre qui, tenant dans sa main la tête broyée

de l'ange de plâtre et souriant paternellement, s'avança vers Adam et lui dit, un peu ironiquement tout de même: « *Occupe-toi de tes oignons, mon petit, dans toute la ville il n'y a pas une Ford !* » Mais elle devait y être ! Il l'avait vue de ses yeux, il avait bien entendu l'appel de Munteanu. Certes, il avait perdu du temps, bien qu'il eût couru de toutes ses forces, mais il avait dû ramper comme le lui avait ordonné l'adjudant et comme l'exigeait la discipline. C'était obligatoire ! le camarade Tudor le lui avait dit un jour, à l'aube, dans la cour de la caserne... Mais qu'est-ce qui brûlait ? Qui avait incendié le champ de maïs ? Adam retourna en rampant dans le fossé, rejoignit Tudor, regarda sa barbe rousse et gémit: *Le camarade Munteanu ne m'a pas attendu. Il conduisait la Ford, je l'avais presque rejoint mais il ne m'a pas attendu parce qu'il ne m'aime pas et n'a pas confiance en moi. Moi, camarade Tudor, je n'ai pas de père. Je n'y peux rien, j'aurais pu prendre part à toutes les actions et me voilà planté là, sans avoir pu distribuer les manifestes. Rappelez la Ford, camarade Tudor ! Il faut éteindre le feu, aider les blessés, vite, les avions peuvent revenir ! Regardez là-bas, l'homme qui a mis le feu s'enfuit, tenant à la main un petit revolver noir... La Ford brûle, le moteur a pris feu, camarade Tudor !* Le silence s'établit, on n'entendait plus rien, même pas le crépitement des flammes. Le soleil jaune se reflétait dans le miroir limpide, impassible, de l'eau. De quelque part, puis de plus en plus près, on entendit un bruit sourd, rythmique. *Mon cœur, vous entendez mon cœur, camarades?*

Les ténèbres de la nuit s'étaient évanouies dans la clarté de l'aube. D'ici quelques instants, Adam s'éveillera du rêve au cours duquel il a revécu l'histoire de son humanité renaissante. Il l'a revécue selon les lois de la logique absurde du rêve mais aussi à la lumière du faisceau de rayons de la conscience qui en fouille chaque recoin; il l'a revécue fébrilement, à cause de la blessure douloureuse de son bras gauche et du souffle brûlant, bouleversant, de la mort, à cause de son immense fatigue et de sa faim. Sincèrement, mais naïvement, au niveau de sa conscience, qui ignore encore la dialectique du hasard et de la nécessité. Mais les amoureux aussi bénissent le hasard, le rôle qu'il joue dans leur bonheur, et se demandent saisis d'épouvante ce qui serait arrivé si ce jour de mai, précisément, à cause d'un accident stupide ou du hasard, ils ne s'étaient pas rencontrés, s'ils étaient passés l'un auprès de l'autre comme deux étrangers. Ce n'est que bien plus tard, quand la flamme de l'amour, se transformant en un sentiment durable, s'est apaisée, qu'ils réalisent avec étonnement combien de traits communs, de moments déterminants, d'éléments corrélatifs, leur ont permis, outre leur rencontre, de demeurer toute une vie ensemble. De la même manière Adam était heureux de s'être confronté avec le temps, avec son flot de significations, et en même temps terrifié à l'idée que tout cela était un effet du hasard et aurait pu ne pas avoir lieu.

Adam ne savait pas qu'au-delà de la rencontre, qui se produit le plus souvent sous le signe de l'éventualité, la continuité est appelée à prouver dans quelle mesure le rôle du hasard a été nécessaire et suffisant pour vous déterminer à poursuivre toute votre existence en compagnie de l'objet de la rencontre. Je suis certain qu'il se souviendra de ce rêve, fût-ce en souriant. Mais à ce moment-là il sera initié à la géométrie spécifique des anthithèses de la dialectique et familiarisé depuis longtemps avec les chemins de la révolution.

... En fait, était-ce son cœur qui battait si fort ? Que s'était-il passé ? Adam se mit sur son séant, son bras lui faisait mal, mais c'était une douleur sourde qui ne le transperçait plus jusqu'au cerveau. L'abri était vide... On entendit un galop... un crépitement de sabots. Adam sortit de son lit et sentit de nouveau la brûlure lancinante de son bras ; il fut pris de vertige, mais surmonta sa défaillance et d'un pas rapide mais chancelant, il gagna la sortie, gravit le talus tout boueux et ayant atteint le champ vit, sous les nuages sombres, sur l'herbe humide et verte, sur le chemin noir et en bordure des champs jaunes de maïs, une compagnie de cavaliers au galop se dispersant en forme d'éventail.

Munteanu, Filip, les téléphonistes, les courriers, demeuraient silencieux à ses côtés, suivant les cavaliers des yeux, et voilà que dans ce calme sonore, ce fut lui, précisément lui, qui sentant quelque chose d'irrésistible et d'ailé monter dans sa poitrine, se mit à parler, d'une voix encore toute voilée, tandis que ses yeux s'embrumaient:

— Les nôtres...

C'étaient les cavaliers de Remetea.

Filip, contemplant leur déploiement en ligne d'attaque, éprouva un sentiment de satisfaction en constatant l'ordre parfait dans lequel ils se préparaient, d'après toutes les règles de l'art militaire, au mouvement d'encerclement de l'ennemi. Moins d'une heure après, un puissant tir d'artillerie, venant de leurs arrières, annonciateur de l'arrivée des troupes, annonciateur de l'attaque, pilonna sans merci les lignes allemandes... Les chevaux galopaient sous les nuages bas, si bas qu'il semblait à Filip que les sévères casques d'acier des cavaliers touchaient le plafond sombre du ciel. Les cavaliers grandirent comme par magie, comme ceux des contes de son enfance, qu'il contemplait alors avec l'optique du nain qui rencontre un géant. Il s'étonnait d'éprouver maintenant le même sentiment, ne se doutant pas que son optique actuelle ressemblait à celle d'autrefois: c'était l'optique de la joie. « Les nôtres, les nôtres, répétait-il mentalement; les chevaliers de ses rêves, les chevaliers redresseurs de torts, ses gars, qui pourrait dire combien d'entre eux avaient passé par ses mains, « les miens », ajouta Filip, scrutant le champ de bataille où, entre temps, l'infanterie se déployait déjà en ligne.

— Les voilà — murmura-t-il enfin, énonçant immédiatement à haute voix, rayonnant, l'ordre:

— Rappelez les nôtres. Deuxième, troisième, quatrième et première compagnies. Dans cet ordre, les blessés d'abord.

Munteanu se taisait. Lui, qui avait toujours envie de parler, cette fois-ci, il restait muet. S'approchant d'Adam, il le prit par le bras droit.

Adam gardait les yeux fermés. Un vertige le saisit, il avait la gorge sèche, la bouche amère. Se cramponnant au bras de Munteanu il écouta le crépitement des armes. Elles avaient le même son que son arme à lui. La même mélodie dure. Il se calma.

Il ne sut combien de temps s'était écoulé. Munteanu s'était éloigné. Il remarqua soudain d'autres soldats. Leur uniforme était du même vert que l'herbe. Ils portaient des casquettes sans visière, munies d'une étoile rouge. Il fit quelques pas, en traînant les pieds.

— Ton pansement est plein de sang, mon brave.

En entendant cette voix profonde de femme, Adam se retourna si brusquement qu'un élancement parcourut son bras blessé. La jeune fille qui l'avait interpellé, en uniforme militaire à baudrier, portait une tunique verte, une jupe bleue et des bottes de feutre jaune. Introduisant sa main dans la trousse de secours suspendue à son épaule elle énonça lentement, avec un accent étranger:

— Assieds-toi ! laisse-moi voir ton bras !

Adam la considéra avec stupeur. La jeune fille, en souriant, posa la main sur le pansement sanglant du bras d'Adam.

— Assieds-toi !

Adam, obéissant, s'assit sur l'herbe humide.

— Sois sans crainte, tu ne prendras pas froid.

— Où as-tu appris le roumain?

— Je le sais, répondit la jeune fille en haussant les épaules.

— Tu parles si drôlement...

— Je suis Russe, que veux-tu !

Adam regarda les petites mains prestes de la jeune fille qui furetèrent hâtivement dans la trousse puis défirent promptement le pansement de son bras, et détachèrent doucement la ouate et la gaze de la plaie.

— Attention ! maintenant ça va te faire mal, l'avertit la jeune fille.

— Jusqu'à maintenant aussi ça m'a fait mal, et pourtant je n'ai rien dit.

— Oh là là ! ce que tu peux être brave...

Tandis que la jeune fille nettoyait sa blessure, Adam serra les dents et, bien qu'il souffrît horriblement, ne souffla mot. Des gouttes de sueur perlèrent sur son front. Observant furtivement le visage de son infirmière, il remarqua, au coin de sa bouche, un petit grain de beauté, puis un nez retroussé, des yeux irréellement bleus, d'un bleu de pervenche, et des cheveux noirs, coupés courts, dans lesquels la lumière matinale faisait jouer des reflets bleutés.

— Voilà, c'est fait, dit la jeune fille en se relevant.

— Merci, dit Adam, la regardant avec un sourire pitoyable.

— Tu es tout pâle, il faut bien te nourrir et aller régulièrement à l'infirmerie.

Elle salua et s'éloigna. Adam suivit des yeux la marche alerte, gracieuse de la jeune fille; il remarqua que des blessés étaient amenés du front sur des civières... Nos gars qui reviennent... Il se redressa et, regagnant l'entrée de l'abri, il appuya ses reins sur les remblais de terre recouverts d'herbe.

— Eh! Adi!

C'était la voix de Cosinus.

Le gars le rejoignit. Il portait un pansement au bras droit.

— Toi aussi, t'es bien arrangé? demanda Cosinus.

— Trois fois rien, protesta Adam.

— Tu es un peu pâle, mon vieil Adam. Ils t'ont mis en perce, comme un tonneau, pour te vider de tout ton sang....

Adam se mit à rire.

— T'as un de ces baratins!

— Levez-vous les rouges, les prolétaires... fit Cosinus en le prenant par le bras. On y va?

— On peut y aller.

Ils firent quelques pas, et Cosinus s'arrêta brusquement.

— Tiens, c'est à toi, dit-il. Il sortit de la poche de son pantalon de toile, chiffonné et couvert de boue, un briquet de cuivre muni de pare-vents et le tendit à Adam.

— Mais tu l'avais donné à l'Officier, non?

— L'Officier est mort.

— Qu'est-ce que tu dis?

— Prends ce briquet, prends-le. Le père, je te l'ai déjà dit, m'avait prié en mourant de le donner au premier homme de bien que je rencontrerais. L'Officier n'en a plus besoin.

Adam fourra, sans dire un mot, le briquet dans sa poche.

Ils se mirent en marche.

— Mais que je ne te prenne surtout pas à fumer.. C'est de ça que le vieux a été emporté. Il avait un cancer au poumon.

L'Officier était mort. Qui sait combien des leurs étaient morts cette nuit? Et combien de nuits compte cette guerre. La mère l'attendait à la maison. Et combien d'autres mères attendent leurs enfants et combien de familles attendent les leurs à la maison. La mère pleure, mais elle se calmera. Et cette fille... elle marchait à pas vifs, comme une chevrette. Toujours sur les traces de l'armée. Depuis quand donc? Et combien de temps encore y restera-t-elle? Cette fille. Avec ses yeux bleus, ses cheveux bleus. Mais des cheveux bleus, voyons, on n'a jamais vu ça.

Fragment du roman les Premiers et les derniers, Editions de la Jeunesse, Bucarest, 1963

En français par SUZANNE IONESCU

AUREL DRAGOŞ MUNTEANU (n. 1942)

Poète et journaliste

Souligner le caractère militant de la littérature roumaine équivaut presque, de nos jours, à un truisme. La nation roumaine possède une vocation combattante, en des formes spécifiques évidemment, ce qui explique l'acuité de la réaction, lorsqu'un patriotisme ardent et tragique a essayé

d'envisager son destin exclusivement du point de vue du dynamisme extérieur. Au fond, l'Inde de Gandhi, par exemple, semblait bien croiser les bras en vertu de la pratique de la non-violence, au moment même où « La locomotive de son histoire », selon l'expression de Marx, commençait à prendre de la vitesse sur la voie de la conquête de l'indépendance et de son entrée dans l'ère contemporaine. C'est souvent dans les zones où l'on pensait voir la sous-histoire, que s'élaborent les destinées de la planète, les énergies réformatrices, le progrès même. Le peuple roumain a joué au Moyen Age un rôle européen important, ce qui prouve que sa vocation eropéenne n'est pas si récente. Les voïvodes roumains montèrent longtemps, épée au poing, la garde aux frontières de l'Europe, « gardiens de la garde » selon l'expression du prince Etienne le Grand, dans un message au Pape. L'entrée temporaire des Roumains dans ce qu'on nomme « le cône d'ombre » de l'histoire, ne fut due qu'à un changement des armes. Le preux rustique a cédé la place au diplomate adroit et fin. S'il nous reste des temps d'Etienne le Grand des noms de guerriers, de connétables « hatman » et de lieutenants du roi *(pîrcălabi)*, sous le règne de son successeur, le personnage le plus illustre fut un ministre qui avait su traiter avec la Sublime Porte et convaincre le vizir et le sultan de la justesse de la cause moldave. Aux siècles suivants, jusqu'à l'époque moderne, les Roumains ont œuvré avec tout autant de fermeté pour leur affirmation historique et seule leur souplesse et leur vigueur leur ont permis de conserver inaltérée leur substance nationale. Depuis 1848, les Roumains ont pris part à toutes les révolutions sociales et nationales du monde actuel avec la certitude et la volonté ferme d'obéir à leur destinée. C'est donc un peuple qui n'a guère connu de répit, un peuple qui depuis un demi-millénaire et plus se trouve engagé dans une interminable série de convulsions de l'histoire. L'empreinte de cette destinée militante peut être observée dans toutes ses manifestations. Le moine qui écrivit la *Chronique moldo-allemande* d'Etienne le Grand faisait œuvre de propagandiste politique, cherchant à attirer les princes allemands du côté de son voïvode. Plus tard aussi les chroniqueurs moldaves et valaques seront les hommes « d'un parti », leurs textes empruntant souvent le ton passionné de l'invective lorsqu'il s'agit de l'adversaire, ce qui, côté littérature, est même préférable. Naturellement, ils avaient de faibles notions artistiques, ils n'étaient pas des écrivains, dans l'acception moderne du terme. Le prince et philosophe Dimitrie Cantemir était, lui aussi, un militant. Un militant utilisant toutes les armes, du canon au pamphlet! D'ailleurs, dans le monde entier, ce n'est que le XVIIIe siècle qui, en décrétant l'autonomie des valeurs, a précisé le contenu du mot littérature. Du temps de Voltaire, un « littérateur », un homme qui s'occupait de « littérature », était un homme cultivé, ce qu'on appellerait de nos jours un érudit. Jusqu'au siècle dernier l'écrivain était, avant tout, un savant, un homme qui se posait des questions prédéterminées par sa culture. Aussi bien le philosophe que les savants étaient des écrivains et souvent on ne pouvait distinguer le savant de l'artiste. Ceci est valable pour les Roumains, dans le cas du susdit Dimitrie Cantemir, pour les Russes, dans le cas de Lomonossov, ou pour les Allemands, dans le cas du grand Goethe dont l'image actuelle est partiellement inexacte du point de vue historique, bien qu'elle corresponde mieux à son essence et même à l'homme qu'il fut. Il faut donc considérer les choses sous l'angle de l'histoire pour dire que les écrivains du Moyen Age roumain, dans la mesure où ils furent des écrivains, ont tenu leur plume pour engagée dans les grandes convulsions historiques.

Pour ce qui est de l'activité des écrivains du siècle dernier, rien ne justifie mieux nos assertions. Les écrivains de la révolution de 1848 furent à la fois des artistes et des militants, menant une vie emplie de risques, négligeant souvent leur activité littéraire en faveur de l'activité politique. Comment leurs écrits pourraient-ils ne pas se ressentir d'une vie pareille? Titu Maïorescu, jugeant avec tant de sévérité la création artistique de la génération qui le précéda, aura raison d'exiger une plus haute conscience des valeurs intrinsèques de l'art, bien qu'il fut lui-même un militant national et politique, autant par sa qualité de représentant constitutionnel de la Roumanie, que par celle de critique, qui estimait et soutenait la lyrique patriotique d'Octavian Goga. Pourtant, la génération du cercle de « Junimea » était-elle moins « engagée »? Le talent de ses poètes fut plus grand peut-être, le génie y fleurit, mais les ressorts de la création furent les mêmes. Eminescu aura contemplé les siècles et le « panorama des vanités », en restant un citoyen exemplaire, qui prenait parti dans les courants politiques de l'époque et méditait à propos d'un Etat national. Ses positions de journaliste peuvent être discutables, mais il n'est pas moins vrai que sa person-

nalité serait diminuée sans son activité dans ce domaine, activité où le génie d'Eminescu apparaît souvent autant que dans ses poésies, lesquelles, par ailleurs, sont empreintes de la vibration intense du militant patriote. On a trop souvent tendance à cultiver une image commode de « l'étoile de la poésie roumaine », image fondée surtout sur la lecture des vers de sa première jeunesse, en faisant abstraction du fait que ses *Lettres* par exemple sont contemporaines de ses articles les plus significatifs et ne sauraient être comprises sans eux. Mais le philologue et artiste Bogdan Petriceïcu-Haşdeu? Mais le critique C. Dobrogeanu-Gherea? ou plus tard G. Ibrăïleanu, qui se considérait « socialiste et communiste» ? Pourrait-on déduire de la poésie de Lucian Blaga que le sort du peuple roumain lui était indifférent? Et Tudor Arghezi, n'est-il pas le même grand poète dans ses « tablettes » et dans ses pamphlets que dans ses vers?

Non, à aucun moment le caractère actif, militant, de la littérature roumaine n'a été estompé. Des acceptions sommaires de ce terme ont parfois existé et l'on a cru que l'écrivain ne devait militer que pour les deux ou trois vérités simples qui ressortissaient à sa conscience. L'écrivain roumain est cependant plus profondément ancré dans la substance même de son peuple et, souvent, son caractère actif est d'autant plus difficilement saisissable, qu'il se trouve intégré dans l'élément artistique. Un grand artiste est, par sa qualité même, un militant pour l'affirmation de son peuple. Un grand écrivain est de nos jours le porteur de la destinée politique et historique des années du socialisme.

Le devoir social et national, dont la gravité lui a toujours été sensible, fait partie du bagage des convictions de l'écrivain roumain. L'écrivain roumain a été moins détaché que ne le furent ses confères d'ailleurs et, pourtant, il a toujours mis en question ses raisons d'agir. Un état de tension capable tantôt d'atténuer son rôle, tantôt de consolider ses grandes réalisations. Contrairement à ce que dit l'adage latin, le chant des muses fut accompagné chez les Roumains du bruit des luttes sociales et nationales. C'est peut-être pourquoi presque tous les grands écrivains roumains furent en même temps de grands journalistes; George Călinescu disait: « En tant qu'homme le créateur reste le jour, au milieu des cris de la cité, en plein soleil, et il monte la nuit à sa tour, sous la lune. Le jour il regarde le monde dans sa contingence, la nuit dans l'absolu. Le premier moment est nécessaire; la claustration dans la tour représente la phase artistique. Ainsi l'artiste est tour à tour passionné et glacial, homme et dieu. Pourtant un écrivain reste un écrivain même dans l'agitation du jour. » Forçant un peu les choses on peut dire que l'écrivain est un journaliste le jour et un poète sous le silence des étoiles, s'il nous est permis d'utiliser les paroles de Călinescu comme une figure de style.

La poésie et le journalisme sont des modalités d'affirmation de la personnalité, égales en intensité, même si leurs rôles sont différents et leur portée humaine inégale. Personne ne se demande plus de nos jours s'il convient ou non à un écrivain d'être aussi un journaliste. C'est là une question de vocation, de personnalité et en même temps de conscience civique.

«LES RACINES SONT AMÈRES»

AUREL JIQUIDI : La Lecture (1935)

MIHAÏL RALEA (1896—1964)

La Mentalité esthétique de notre temps *

Si l'on voyait paraître dans l'une des rues peuplées ou dans un café bondé d'une grande métropole d'aujourd'hui la figure d'un esthète tel qu'on le concevait durant les dernières décennies du siècle passé, comme Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde, Théophile Gautier ou le héros du roman de Huysmans: Des Essentes — la consternation en présence de cette apparition anachronique serait plus grande que si l'on voyait, sur la Calea Victoriei, à cheval, dans une superbe attitude, Don Quichotte, un chevalier en armure de croisé ou une perruque poudrée du temps de la Régence française. L'irréparable outrage du temps n'a pas démodé avec plus de fureur un aspect de la personne humaine paru au long des siècles, que celui de l'esthète d'il y a une cinquantaine d'années. Non point parce que notre continent est maintenant sous les armes*, subissant des transformations bibliques, ni parce que, sous les armes, les muses se taisent et que les artistes deviennent inutiles, pauvres et méprisés. Même dans les pays neutres, la surprise et l'incompréhension à l'égard du type de l'esthète seraient sans doute les mêmes.

Jamais, dans l'histoire, deux siècles ne se sont opposés plus catégoriquement que le nôtre et celui qui l'a précédé. Les modifications de l'histoire sociale engagent généralement une portion du patrimoine spirituel antérieur. La nouvelle synthèse obtenue est une combinaison d'éléments conservés et d'éléments nouveaux. Le XIXe siècle, le plus créateur de tous ceux qu'ait connus l'histoire de la civiliation européenne, et qui a vu l'apparition du prolétariat, conserve pourtant une grande partie de l'héritage de celui auquel il a fait suite. Mais ce qui se passe depuis deux décennies tend à rompre toute continuité, à créer une opposition simpliste et claire entre *non* et *oui*. On dirait qu'il s'agit d'une fureur de nier, d'une tendance voulue, obsédante, à contredire. D'une manie d'inscrire n'importe quelle acceptation des valeurs, dans n'importe quel domaine, au pôle opposé des convictions du siècle dernier.

La mentalité esthétique est un comportement, une conduite culturelle rattachée à une conception de vie du XIXe siècle. Le plaisir et la création artistiques n'existent pas toujours. Témoin les dessins préhistoriques, la musique des tribus australiennes, les motifs ornementaux divers, contemporains de l'aurore de la vie civilisée, les amulettes, les talismans, les formes totémiques, la technique des armes ou du mobilier primitif. Durant ces périodes, la valeur esthétique se confondait avec les valeurs religieuses, techniques, juridiques, magiques. Puis les différences se sont manifestées, et la valeur esthétique a pris un aspect plus indépendant. Certaines périodes de l'histoire de la civilisation, comme par exemple la période hellénique, ont même cultivé tout particulièrement l'art. La conscience du point de vue artistique s'est concrétisée dans l'œuvre de réflexion, de pensée esthétique, à partir de la Renaissance.

Ce qui s'est affirmé comme une nouveauté, vers le milieu du siècle dernier, dans l'œuvre de Flaubert, de Baudelaire ou de Wilde a été tout autre chose. C'était en premier lieu le souci de dissocier de façon absolue le principe esthétique des autres domaines de la vie.

On a voulu isoler les valeurs de l'art de toute autre immixtion d'un élément spirituel approchant. L'art n'a plus voulu avoir aucun rapport, aucun rapprochement, aucune contingence avec la religion, la morale ou la philosophie. Il a voulu, hypertrophié et sûr de soi, orgueilleux et méprisant, vivre par lui-même et pour lui-même.

La structure économique de la société l'exigeait. La bourgeoisie, ayant pris le pouvoir en 1789, avait vécu près d'un siècle. L'individualisme bourgeois avait fonctionné jusqu'à l'épuisement. Les affaires, l'exploitation avaient assuré à cette classe dominante une situation matérielle des

* Cette étude a été écrite en 1942, mais n'a paru qu'en 1945, après la Libération de la Roumanie.

plus aisées. L'époque des rentiers commençait, époque où le citoyen n'était plus obligé de travailler, de créer, mais se contentait de détacher des coupons, de toucher des dividendes, de vivre tranquille et libre de toute préoccupation, sans fournir le moindre effort. Se rapportant à cette époque un écrivain français disait: « la France s'ennuie ». La sécurité capitaliste blasait les gens et paralysait l'élan vital. Que pouvait faire alors un bourgeois enrichi, sinon chercher des sensations nouvelles, bizarres, inédites? Il se formait une superstructure morale et esthétique différente de la création, ignorant les soucis et les actions de celle-ci, claustrée, fermée, indépendante. L'autonomie de l'art est une conception de parvenu qui peut mépriser la société parce qu'il n'a pas besoin d'elle, qui peut se retirer dans ce que l'on nommait en Angleterre « un splendide isolement ». Le triomphe pur du formalisme indique un divorce d'avec la vie de la société, un défi du riche qui veut prouver qu'il ne dépend de personne.

Toutefois, l'esthétisme a voulu davantage. Il a combattu pour tout dominer, pour exercer une sorte de souveraineté impérialiste sur tous les biens et sur tous les principes de la culture, pour se transformer en une métaphysique. La mentalité esthétique n'a pas seulement visé à assurer l'autonomie de l'art, elle a impérieusement réclamé un panesthétisme à même d'interpréter tous les aspects de la vie, de pénétrer dans tous les recoins de l'existence, de transformer le citoyen ordinaire en un petit Pétrone, dont le catéchisme de comportement et de conception de la vie serait inspiré par les nécessités formelles de la réalisation ou de la contemplation esthétique. On parlait même de « beaux crimes ».

Sous cette forme, la mentalité panesthétique n'était possible qu'avec l'aide d'une série de caractères qui déterminaient la physionomie de la culture de l'époque.

Cette « Weltanschauung » était apparue après une série de luttes positives menées par la bourgeoisie en pleine ascension. Quels avaient été les traits essentiels de ce moment culturel antérieur à « l'autonomie de l'esthétique »?

a) En premier lieu, ce que j'appellerai: **la fatalité de la vérité.** La science positive, l'évolution du rationalisme et du mécanicisme cartésien avaient créé la *révolution industrielle.* La préoccupation fondamentale était le progrès de la science et de la technique, qui promettaient d'améliorer, par l'entremise du confort, les conditions de la vie sociale, l'élévation du niveau de vie, la libération de l'homme par rapport à l'exploitation d'un autre homme et le remplacement de ce fléau par — comme disaient les saint-simoniens — l'exploitation de l'univers par l'homme. La science positive avait créé une religion. L'obsession méthodologique, la prudence cartésienne dans la recherche de la vérité et dans les applications de celle-ci ont dominé le siècle. Eviter sous toutes ses formes l'illusionnisme subjectiviste et se soumettre entièrement à l'objet étaient les mots d'ordre courants. La méthodologie cartésienne occupait la place d'honneur. La vérité, quelle qu'elle est, triste, odieuse ou abjecte, devait être recherchée et découverte. La vérité s'imposait comme une fatalité inévitable. On manifestait une sorte de penchant pour ce que la vie offrait de moins rose, pour les aspects les plus abjects de la matière, de l'animalité, ne réservant que des sarcasmes pour ce qui semblait une phraséologie idéaliste, pour les hypostases sublimes, grandioses de la vie. C'est là ce qui constituait la croyance commune. La vérité devait être découverte de toute manière et à n'importe quel prix. *Fiat scientia pereat mundus.* Une résignation stoïque en présence des tristes aspects de l'existence aboutissait à une sorte d'héroïsme lucide. D'où l'élimination de l'illusion, l'apparition du naturalisme ordurier — comme l'appelait Léon Daudet — l'extension aux sciences morales des méthodes propres aux sciences exactes, le rabaissement, au moyen de tant de philosophies génétiques et évolutionnistes, du supérieur à l'inférieur.

Par l'élimination de la subjectivité et des illusions consolatrices, la réalité devenait une force de résistance. Elle s'imposait par la contrainte, Le monde extérieur, objectif, n'était plus une pâte molle pouvant être transformée selon nos exigences. Il se tenait ferme, face à l'évolution humaine, et opposait son refus, ses lois et ses conditions. La condition de l'existence en tant que force de résistance aux tendances interprétatives d'ordre subjectif a donné son style et sa dignité à la culture du siècle dernier.

b) **La passivité contemplative.** Si la vérité ou, plus précisément, si les conditions objectives du monde sont supportées et non imposées, l'homme devient petit et impuissant. Il est — comme on disait dans la terminologie du temps — un « microcosmos » perdu dans l'univers. La pression

de l'extérieur, de l'objectif, demande au savant d'accepter et d'admettre, sans velléités volontaires, la vérité quelle qu'elle soit. L'homme devient passif et contemplatif. Il se nomme Rolla, Werther, René, enfant du siècle en proie au désespoir, à la déception à l'impuissance à agir. L'intellectuel devient un rêveur et un inadaptable. Il se contente de vivre sa vie en des orgies de contemplation, dans les stériles et sublimes plaisirs de la spéculation cérébrale. Résigné dans la vie, il crée de grandioses systèmes de cosmogonies désolées, ou se contente des transports extatiques de la contemplation artistique, tels qu'ils sont présentés dans l'esthétique schopenhauerienne. La solitude de l'homme était préparée par l'individualisme bourgeois du « *laissez faire — laissez passer* ».

c) **Le prestige de la culture.** La valeur cardinale devient ainsi la connaissance scientifique et artistique. La culture est un instrument de découverte et de consolation; la compréhension par l'intelligence, la seule communication avec la vie. Les investigations, les inventions, les techniques positives, les créations artistiques, en un mot, tout le domaine culturel, apparaissent comme la seule garantie du progrès. On crée des académies, des universités, des ateliers, des laboratoires. La bourgeoisie avait besoin de la science et des inventeurs pour assurer l'extension de ses industries. On apprécie et on récompense l'effort culturel. On encourage et on soutient dans la société une caste de mandarins, comme seule la culture chinoise en a connue. Le mandarinat devient la fonction noble, la classe respectée et entretenue par les sacrifices de la nation. Les peuples rivalisent de réalisations culturelles. Le prestige de l'homme cultivé augmente dans une proportion colossale. Par rapport à d'autres catégories sociales, l'intellectuel apparaît comme un membre d'une sorte d'aristocratie privilégiée. Les peuples adoptent pour critère de leur supériorité le niveau culturel auquel ils sont parvenus. Les contacts internationaux, au moyen des congrès, s'établissent de plus en plus fréquemment. On prend l'habitude de considérer le degré d'érudition comme une valeur en soi. Tout comme les mages dans les tribus primitives, comme le sacerdoce chez certains peuples de l'Orient antique, les intellectuels ont vécu au siècle dernier les plus beaux jours, peut-être, de toute leur destinée.

d) **Le triomphe de l'individu** était dû à la tolérance intellectuelle et à la libre pensée. L'économie mercantile était suivie par une économie libre, qui élevait la bourgeoisie au rang de classe dirigeante de l'Etat. En même temps que cette classe triomphait aussi la notion de personnalité. La Renaissance, la Réforme, la Révolution française, le romantisme avaient déjà favorisé l'essor de l'individualité. Le siècle dernier a été celui de l'individualisme. Comme un écho des phénomènes économiques de structure libérale, les pédagogies, les éthiques, les sociologies se sont mises à qui mieux mieux à glorifier les droits de l'individu ainsi que les avantages découlant du « culte du moi », des prérogatives du « surhomme », de l'homme seul — qui est l'homme fort. Carlyle, Nietzsche, Barrès, Ibsen ont été les prêtres de la nouvelle religion: « Sois une personnalité », c'est-à-dire singularise-toi, isole-toi, tels ont été les impératifs, les mots d'ordre de la croyance dominante. La fin du siècle, épuisée par un tel atomisme, est tombée dans l'anarchie et dans l'impuissance morale. L'homme seul, non encadré, n'ayant en face de lui que son découragement, n'a plus conçu d'autre solution que le suicide sous toutes ses formes.

Alors naquit un étrange paradoxe. Par sa soumission à la réalité, par sa résignation passive, l'homme devenait dans l'ordre métaphysique un accessoire de l'univers. Solution de modestie et de subordination. *Mais à la déchéance du subjectivisme sur le plan de la connaissance s'opposait le développement énorme de la personnalité dans le domaine moral et politique.* Dans la raison pure — subordination; dans la raison pratique — affirmation agressive de l'individu. On s'est trouvé ainsi face à une curieuse structure culturelle qui niait et stimulait en même temps la personnalité humaine. Et pourtant, cette contradiction a été compensée, équilibrée par une mystérieuse harmonie comme en connaît parfois l'histoire, qui a rendu la création féconde et la vie heureuse.

e) **Stabilité et possibilité de prévoir.** Le déterminisme scientifique avait l'ambition d'émettre des lois valables pour l'éternité. Il ne se contentait pas d'indiquer les causes. Le déterminisme pensait réussir, en simplifiant les conditions d'existence, à prévoir l'avenir. La vie éliminait la surprise. On connaissait d'avance le lendemain, et il ne survenait presque rien d'imprévu. Il suffit de reprendre les collections des journaux d'avant 1900, avec leur contenu anonyme, et de les com-

parer au caractère sensationnel des nouvelles publiées par les journaux d'aujourd'hui. « La vie était — comme disait Jules Laforgue — étouffante d'être si quotidienne ».

Même les révolutions du XIXe siècle ont quelque chose d'exactement prévisible. Elles ont des objectifs clairs, déterminés. Les mouvements populaires suivent un cours connu d'avance.

La bourgeoisie avait triomphé et, comme toute classe ayant conquis le pouvoir, elle voulait conserver cette situation, c'est-à-dire perpétuer son rôle privilégié. Le ton de l'existence était, de ce fait, la stabilité. Les rentes colossales et l'accumulation bourgeoise produisaient la sécurité. Tout se déroulait de la façon la plus sûre. La vie était encadrée dans les principes historiques de continuité, de tradition et d'évolution lente et organique. Ce n'est pas par hasard qu'à cette époque ont été lancées, sélectionnées et goûtées les philosophies évolutionnistes. Tradition comportant de légères modifications, tolérance et compréhension, contentement de vivre sans surprises et sans inattendu. La suffisance, le calme et l'indolence satisfaite de la nouvelle classe inspiraient la satire sociale des esprits critiques et rebelles. M. Prudhomme, M. Homais, Titircă Mauvais-Cœur ou Trahanache sont des types identiques de bourgeois, dont leur siècle s'est moqué. Ce thème n'a pas été surtout, comme on l'a cru, une réalité roumaine, mais bien une situation européenne et tenant à l'époque.

Soutenu par un même besoin social subconscient de stabilité et de continuité, on a vu s'épanouir l'« historisme ». La réalisation technique, ivre d'aspirations créatrices, avait besoin de continuité. Köhler, dans ses recherches sur l'intelligence des singes, a prouvé que ce qui fait la supériorité de l'homme c'est la mémoire. Or, le XIXe siècle a eu de la mémoire, c'est-à-dire l'instinct de la continuité.

C'est de ce même besoin que résulte aussi le *formalisme* du siècle dernier. La bourgeoisie dominante devait être conservatrice. Les formes constituent les actes les plus efficaces de préservation sociale. Elles ossifient et fixent le cours de l'histoire. Elles créent une inertie par le préjugé et le rite. Simmel et Bergson l'ont démontré amplement.

Ainsi, les formes prédominaient au siècle dernier. Formes d'étiquette, de politesse, copiées sur les manières de l'aristocratie. Formes de jugement, de raisonnement, limitées par la rigidité des syllogismes, guettées par l'accusation de tomber dans les erreurs du sophisme dès que manquait un seul élément de la structure parfaite des canons logiques. Lisez une polémique du temps: rien que des réductions à l'absurde, rien que des indications de sophisme, rien que des déductions habilement construites. L'invective d'aujourd'hui, triviale et malhonnête, a remplacé ces subtiles et ingénieuses arabesques logiques. Formes méthodologiques dans les relations de l'homme avec la nature. Partout, des rapports protocolaires et des règles fixes qui étouffaient la spontanéité. Le siècle passé a été le siècle juridique par excellence, parce qu'il a été le siècle de la procédure.

L'autonomie esthétique et le panesthétisme s'ensuivent comme une conséquence et sont dominés par cette ambiance historique. La conception de la vie basée sur le beau est un effet des époques de richesse, d'accumulation et de culture subtile. La culture des facultés morales supérieures offre à l'art des possibilités maximales de développement. Tout art a en lui quelque chose d'alexandrin. Il apparaît et il est cultivé dans des moments où l'on accorde un grand prix à la supériorité morale, à la constance, aux aspects raffinés de la sensibilité.

Le triomphe de la classe bourgeoise avait instauré, comme on l'a vu, une période de calme et de sécurité. Pendant cet intervalle, les artistes aussi bien que les savants s'efforcent de se concentrer, dans le silence des bibliothèques et des ateliers.

Les époques de conservatisme social ont toujours été favorables à l'art formaliste. Le formalisme qui les accompagne, prédominant dans tous les domaines de la vie sociale, offre une atmosphère particulièrement favorable à la fécondation spirituelle. Le formalisme esthétique est une conséquence du formalisme culturel. Les époques révolutionnaires sont principalement des époques de contenu. La consolidation organisée revêt toutefois les manifestations de la culture en des styles qui tendent à vivre par eux-mêmes, à avoir une vie indépendante. La perfection de l'élément formel est une œuvre de loisir.

La contemplation passive, avec les types d'inadaptés qu'elle crée, aide à son tour à concevoir la vie sous une forme artistique. La seule solution pour l'inadapté c'est de se réfugier dans l'imagination, dans l'art, dans l'artifice. De son côté, le règne de l'individualisme offre le support

tout indiqué des élaborations de la conscience personnelle et de ses problèmes, parmi lesquels l'art occupe la première place. Ainsi, au siècle précédent, tout encourageait l'apparition d'une mentalité esthétique. Son essor, comme on l'a vu, tendait à une hégémonie spirituelle de toute la culture humaine.

Le siècle dernier a pris fin en 1914, un peu plus tard que sa valeur arithmétique, de même que le XVIIIe siècle s'est achevé en 1789, c'est-à-dire un peu plus tôt. De 1918 jusqu'à aujourd'hui, c'est-à-dire pendant deux décennies, une révolution morale de proportions gigantesques s'est effectuée. La Révolution française, c'est-à-dire le libéralisme, avait besoin d'un XVIIIe siècle, car il n'était qu'une préparation en vue d'une conception individualiste et libérale. Le monde actuel est né rapidement et prématurément au cours de quelques dizaines d'années. Nous assistons à ce que les biologistes nomment une mutation. A un saut dans le vide, d'une incroyable audace. Toute continuité semble brisée, en dépit de l'obstination de ceux qui veulent que le changement s'opère en douceur, pour que les victimes souffrent moins.

Dans le bien-être bourgeois, on voit soudain poindre, vers la fin du siècle, toute une série de motifs d'inquiétude. L'apparition toujours plus massive d'une classe nouvelle: le prolétariat industriel. Alors que, jusque vers le milieu du siècle, aucun nuage ne venait assombrir un ciel toujours serein, dans la deuxième moitié du siècle la conscience de classe des ouvriers commence à dissiper le bonheur et la quiétude du capitalisme. L'atmosphère se modifie brusquement. La sérénité contemplative, le formalisme, le prestige de la culture, la mentalité esthétique, aspects de luxe du triomphe bourgeois, commencent à s'écrouler. La bourgeoisie entreprend de se défendre. Il lui faut donc des éléments culturels pour la lutte, la résistance, le militantisme. Les anciennes formes passives de culture luxuriante commencent à faire place à d'autres aspects spirituels, nécessaires à la lutte contre l'adversaire récemment paru. Peu à peu prend corps *la mentalité fasciste*, brutale, niant la vérité, génératrice de mythes intéressés, de menaces, mais aussi de pessimisme, de crainte et d'angoisse.

Si la dialectique hégélienne de l'oscillation entre les contraires a trouvé un jour une application des plus claires, on peut dire que c'est aujourd'hui, sans aucun doute, qu'on est passé de la thèse à l'antithèse. Tout ce qu'on estimait, aimait, et appréciait naguère est aujourd'hui honni, répudié, méprisé. Les valeurs sont tout simplement inversées, par un mécanisme élémentaire d'antinomie. Bergson nomme ce processus: la loi de la double frénésie. « On constatera que le progrès s'obtient par une oscillation entre deux contraires; la situation n'étant pas exactement la même, un avantage sera réalisé quand le pendule atteindra de nouveau son point de départ. . . C'est parce qu'une tendance, avantageuse en soi, est incapable de se modérer autrement que par l'action d'une action antagoniste. La sagesse conseillerait alors une coopération des deux tendances, la première intervenant seulement quand les circonstances l'exigent, l'autre la retenant au moment où elle risque de dépasser la mesure. Malheureusement, il est difficile de dire où commencent l'exagération et le danger. . . On ira donc toujours de l'avant, pour ne s'arrêter que devant l'imminence d'une catastrophe. La tendance antagoniste prend alors la place demeurée vide. Seule à son tour, elle ira aussi loin qu'il lui sera possible d'aller. Elle sera réaction, si l'autre s'est nommée action. . . Le seul fait d'occuper toute la place communique à chacune des tendances un élan qui peut aller jusqu'au désespoir, à mesure que tombent les obstacles: ce fait contient quelque chose de frénétique. Nous proposons de nommer « la loi de la double frénésie» le besoin imminent de chacune des deux tendances d'aller jusqu'au bout .»*

Nous avons aujourd'hui en face de nous le contre-pied exact des convictions d'hier. La transformation historique a réservé à ces destitutions de principe une parfaite symétrie négative. Examinons les idéaux du passé et voyons ce qu'ils sont devenus dans le monde occidental, selon la nouvelle table des valeurs.

a) **Le triomphe du mythe et la décadence de la vérité.** L'étouffement du subjectivisme, la résistance de la réalité extérieure, la soumission à l'objet, la superstition de la découverte de la

---

* H. Bergson: *Les Deux sources de la morale et de la religion.*

vérité, si désagréables, si décourageantes que soient ces règles de la conduite intellectuelle du passé, s'effectuent avec un estimable effort de probité, de renoncement. La probité était à la base de toutes les tentatives spirituelles.

La subjectivité renfermée, refoulée, se venge tout à coup, brusquement. Elle se précipite, formulant de nouvelles prétentions. Nous assistons ainsi, de nos jours, à une véritable débauche subjectiviste. Sans l'ombre d'un scrupule, nous ne croyons que ce que nous souhaitons. On a rejeté sans vergogne toutes les garanties, tous les contrôles méthodologiques, tous les doutes. La vérité en soi a pu être appréciée ou tenue pour indifférente: on peut soutenir n'importe quoi, à condition de satisfaire par là une nécessité. Si les arguments ou les preuves nous manquent, l'homme, transformé en charlatan, triche, inventant tout ce qui lui est nécessaire. Et il se convainc lui-même, avec une admirable docilité et une pathologique suggestibilité, de tout ce qu'il a besoin de croire. Comme le remarque Henri Massis, les mots eux-mêmes n'ont plus aucun sens, parce que, par-delà les conventions sémantiques, ils peuvent signifier aussi bien un concept que son contraire. Le langage devient usé, informe, inexpressif. Le militant et son adversaire emploient les mêmes mots dans des directions opposées. Le critique français demande à juste raison, en vue de n'importe quelle réforme intellectuelle, en vue d'un début d'ordre dans la façon de s'exprimer, une affirmation de la signification des mots, qui ont depuis longtemps cessé de correspondre à un contenu stable. La statistique, l'histoire, la logique, mutilées de toutes les manières, peuvent être invoquées de façon égale pour les démonstrations les plus contradictoires.

Il va sans dire qu'un tel état d'esprit mène à une immense efflorescence de mythes. Ces histoires, inventées pour soutenir une lamentable et hésitante confiance en la vérité de chacun, doivent être crues aveuglément, car le moindre examen peut les anéantir aussitôt comme un château de cartes. Elles sont favorisées par la paresse intellectuelle, qui refuse de les examiner. Elles deviennent des biens sociaux, sanctionnés aussitôt qu'on y touche. Elles se propagent à une vitesse inimaginable et tiennent lieu d'espérance, de certitude, de consolation. Sans elles, le monde occidental serait malade. L'univers se peuple ainsi d'innombrables idoles gratuites, de légendes insuffisamment approfondies, d'un monde de fantômes et d'illusions qui servent de narcotiques contre la déroute générale. Elles se constituent en « tabous » sacrés et quiconque oserait les contester devrait affronter la fureur déchaînée de ses semblables, troublés dans leur état somnambulique.

b) La soumission à la réalité et à la vérité suppose la passivité et le comportement contemplatif. La mythomanie, elle, suppose tout au contraire le *militantisme*. Celui qui invente des mythes pour soutenir sa propre cause est un combattant. Son caractère d'engagé volontaire s'impose à l'univers des interprétations personnelles et agressives. L'intellectuel occidental, autrefois inadapté, se mue en protestataire. Il ne se suicide plus. Il rejette sa neurasthénie et se lance dans la lutte. En tant que militant fasciste, chacun combat pour une cause, devenant partisan, sectaire et intolérant. La douceur de la contemplation est violentée par la volonté d'agir. L'indulgence, la tolérance, la controverse semblent des vices minables et décadents. Les philosophes eux-mêmes sont entrés dans l'arène. De même les prêtres et les artistes. Les vocations les plus extatiques se sont transformées en campagnes. Le heurt entre les mythes et les croyances est brutal. Le soupçon et la haine sont des sentiments courants dans les états de fanatisme, de même que la sympathie et l'amour étaient les corollaires affectifs de la contemplation. L'action paralyse la compréhension à l'égard des autres, raccourcit les perspectives et empêche de considérer les phénomènes *sub specie aeternitatis*. Parce que l'homme d'action ne se continue pas lui-même. Il commence toujours et ne se répète jamais. Chaque matin, il doit combattre différemment, les credos de la lutte ayant changé. L'inconséquence est sa loi, de même que l'unité de pensée et la continuité sont la règle de l'homme qui pense, qui ne renaît pas chaque jour, parce qu'il se perpétue lui-même dans une idée, dans un système unique, inspiré par une conception de vie unique.

c) L'aptitude aux mythes et au militantisme ayant grandi considérablement, on pouvait s'attendre à une *diminution du prestige de la culture*. Une sorte de barbarie verticale apparaît à l'intérieur des nations occidentales qui donnaient autrefois le ton. Le mandarinat est tombé du haut de ses privilèges et de ses prérogatives. La culture n'en a plus imposé à personne. Les recherches ont continué, dans les bibliothèques et les laboratoires, avec une même assiduité, mais parfois dans une indifférence totale. Elles se poursuivaient toutefois sous le signe d'une spécialisation de plus

en plus accentuée, sous le signe de la ruine de l'humanisme. La culture technique et appliquée, les études spécialisées se sont maintenues et ont même augmenté en importance. Mais ce qui procédait des idéaux de l'homme, de ses désirs et de ses aspirations morales, était mis en veilleuse ou méprisé. On a dit que nous assistions à une renaissance religieuse. Cela non plus on ne peut l'affirmer de façon absolue. En tout cas, il n'a pu être question d'une culture ou d'une métaphysique religieuse, mais de formes simples, primaires, rattachées à des rites antérieurs, souvent dépourvus de contenu. Vers la fin du siècle dernier, des idéologues fatigués par l'excès de civilisation, comme Rousseau au siècle précédent, ont demandé un retour à la nature, aux sources primaires de la vie. Une sorte de cynisme rétrograde cherchait des inspirations dans des formes de vie morale périmées. On a vu revenir à l'ordre du jour l'instinct, l'intuition, l'inconscient, comme formes de la connaissance. Bergson glorifiait, dans son dernier livre, tout comme Péguy, le retour à la vie simple, bucolique, rustique. André Gide demandait des barbares dans la littérature, de la vigueur ou de l'âpreté, aux lieu et place d'un maniérisme trop raffiné.

L'attention publique s'est dirigée vers d'autres buts. La technique, avec le confort qu'elle offrait, est devenue un objet de préoccupation générale. Les machines étaient les idoles d'une société simplifiée, parvenue à un niveau de vie spirituel très sommaire: l'automobile, la radio, l'avion, etc., sont montés dans l'Olympe et sont devenus nos dieux. Personne ne doute plus de la ruine totale de l'individualisme. Les vestiges de celui-ci ont disparu presque partout. Dans le domaine du travail, la place de l'habile artisan a été prise par les équipes. L'activité professionnelle s'est morcelée de façon anonyme, d'après les règles du taylorisme. L'habitation ne ressemble plus à la maisonnette isolée entre les arbres d'un jardin, elle s'est transformée en un appartement dans un grand immeuble. Les petits restaurants d'allure patriarcale se sont agrandis pour atteindre les proportions des restaurants mécaniques pouvant recevoir des milliers de personnes. De même, le spectacle distractif est une immense salle de cinéma où les multitudes passent leurs moments de loisirs. Le caractère collectif a gagné même la doctrine. Les philosophies déterministes et évolutionnistes établissaient, par leur relativisme, des relations et des influences entre les phénomènes individuels. Le psychologisme et l'historisme, si goûtés il y a cinquante ans encore, supposaient une autonomie personnelle, des faits uniques, des existences et des destins originaux. A leurs places sont apparues les «structures» et les « essences » de caractère absolu. A la place des parties d'existence décentralisatrices ont été introduites les totalités globales. La vie s'encadre ainsi dans des masses absolues, au sein desquelles disparaissent les velléités individuelles.

Le paradoxe constaté dans l'atmosphère du siècle dernier — selon lequel, à mesure qu'augmentaient les droits de l'individu dans la morale, la politique et l'économie, on négligeait davantage les exigences de la subjectivité en matière de connaissance, de logique et de science — s'est inversé lui aussi. Nous assistons à présent à une considérable augmentation de la subjectivité dans le domaine épistémologique, à un développement monstrueux des mythomanies et, parallèlement, à la négation de l'importance de l'individu dans l'ordre moral et politique. Exactement le contraire de ce qui se passait au siècle dernier. Personne ne se soucie plus de prudence ni d'inquiétudes d'ordre méthodologique dans l'établissement de la vérité objective, parce que chacun a sa propre vérité, conforme à ses désirs intimes. En échange de cette orgie de subjectivisme dans le domaine de la connaissance, les droits de l'individu dans l'ordre social ont été, en dépit de toutes les prétentions au libéralisme, presque complètement annulés. Ainsi, même les termes des contradictions du siècle dernier se trouvent à présent aux antipodes.

d) La vie apparaît, par conséquent, dans le monde capitaliste, troublée par de mystérieuses énigmes, agitée d'une façon stérile, impuissante à suivre une finalité quelconque. Autrefois, ce qui dominait, c'était la tranquillité et — la vie étant organisée de façon bourgeoise, conservatrice et déterministe — la prévisibilité. Prévoyantes, les institutions économiques accumulaient, les familles se transmettaient des patrimoines, le droit et la morale sanctionnaient les transgressions et les surprises. Aujourd'hui, personne ne sait où il va, pour quelle valeur permanente il lutte, quels résultats il pourra obtenir en échange des efforts qu'il fournit. La continuité avec le passé s'est brisée et le raccord ne peut plus se faire. Les événements apparaissent spontanément et rien ne les prépare. La discontinuité est notre loi. Les problèmes modifient leurs données d'un mois à l'autre. Les philosophies, éliminant le déterminisme qui était une solution de continuité, a intro-

duit des hiatus de toute sorte entre les événements. Chaque moment flotte dans une totale incertitude, dans une parfaite instabilité. Le vitalisme a créé une sorte de génération spontanée. Les mutations, les révoltes, les surprises, tout est arbitraire, imprévu, surprenant, Personne ne sait, le matin, ce que lui apportera le reste de la journée. Nous assistons, en Occident, à une vie pathétique et vibrante, chaotique jusqu'au vertige. Les événements sociaux sont eux aussi devenus imprévisibles. Tout ce qui gardait, tout ce qui assurait la conservation est écarté.

Il est naturel que, dans une telle atmosphère, les philosophies du désespoir et de l'angoisse foisonnent.

Les formes de tout genre, qui résistaient à la dissolution endémique, qui maintenaient le cours de la vie à un niveau égal, ont déchu. Les règles les plus élémentaires de la politesse semblent comiques et les rapports entre les sexes ont supprimé toute circonlocution romantique, toute préparation préalable, passant avec une particulière désinvolture aux délices de l'action la plus directe. Tout s'exécute rapidement, sans complications, de façon animale. La *déchéance des formes* indique une tendance révolutionnaire qui s'adresse directement au fond de la vie, à l'élan biologique, sans se soucier de rien d'autre.

Produite par l'ambiance culturelle du siècle dernier, la mentalité esthétique se ressent profondément de la modification révolutionnaire produite par notre temps. Quel est le sort de cette attitude, par rapport au tableau des changements indiqués?

Les valeurs esthétiques, favorisées par l'individualisme, par la contemplation passive, par le formalisme, par la sécurité et le prestige culturels, passent par une crise effroyable. Leur vie, dans le cadre de la dernière épopée capitaliste, est pénible. Le mépris ou l'indifférence les accueillent partout. Séparées des facteurs qui les ont produites, isolées de leur milieu naturel, elles connaissent aujourd'hui des jours difficiles, et encore n'est-ce que dans quelques consciences de spécialistes de l'art ou de la philosophie.

Peut-on nourrir l'espoir d'une renaissance?

En premier lieu, il s'agit seulement du discrédit d'une *certaine esthétique*, à savoir celle qui se rattache au cours des événements du XIXe siècle de nature capitaliste. La tendance esthétique est permanente dans la nature humaine. Elle revêt toutefois, au cours de l'histoire, des aspects et des hypostases variables. La formule qui s'est imposée au siècle passé se rattachait notamment à deux caractéristiques: le formalisme et l'originalité expressive. Par le premier caractère, on a essayé de réaliser une autonomie de la forme en tentant de démontrer que la technique et l'aspect formel sont l'ultime réalité en matière d'art. C'est là ce qu'a voulu Flaubert dans le roman, les impressionnistes en matière de peinture, la poésie pure par l'entremise de Mallarmé et de Valéry, Debussy et son école de musique. Par le deuxième caractère — la recherche et l'exploitation de l'originalité — l'esthétique témoignait de sa genèse individualiste. Mais jusqu'au seuil du XIXe siècle l'art était surtout préoccupé du contenu. Les idées philosophiques, les considérations morales, la narration épique, le sujet, formaient un fond dense et riche qui passait au premier plan. La perfection de la forme était un souci secondaire. De même, jusqu'à l'apparition du romantisme, la recherche de l'originalité ne constituait pas une préoccupation primordiale pour les artistes. Au contraire, la soumission à une règle, à un canon consacré, constituait la suprême valeur dans le domaine de la critique artistique. De ce fait, la formule esthétique, formelle et individualiste, du siècle dernier n'est pas la seule possible. On peut parfaitement concevoir une adaptation à d'autres idéaux. Etant donné les traits principaux de la culture actuelle, du *collectivisme*, il est possible de concevoir une autre esthétique fondée principalement sur le contenu, accordant une plus grande attention aux idées sociales et morales, s'inspirant des tendances collectives et reflétant plutôt la vie du groupe que celle de l'individu, utilisant un matériel imaginaire et de pure fantaisie plutôt que sensoriel comme le voulait le formalisme du passé, en tendant à un retour aux sources naturelles et visant à renouveler l'art.

Certaines de ces tendances ont déjà commencé à se réaliser, même dans l'art récent de l'Occident, ce qui prouve que, si le besoin d'esthétique est éternel, ses modes de réalisation sont variables. Sans aucun doute, notre époque agitée donnera naissance à une esthétique adéquate. La

mentalité esthétique n'a pas disparu pour toujours, avec les circonstances qui l'on déterminée. Il peut s'agir d'une transformation de l'esthétique, mais en aucun cas de sa disparition définitive.

Mais quelles que soient les variations subies par certains principes esthétiques, il existe néanmoins, en matière d'art, des traits communs à toutes les époques, à toutes les écoles, à tous les courants. Ceux-ci ont un certain caractère de permanence. Ils résistent à l'érosion du temps. Leur caractère éducatif est incontestable. Les paroxysmes des époques de transition peuvent être apaisés, adoucis par la pratique de certaines vertus esthétiques. Parce que l'art a toujours représenté un élément d'équilibre de l'humanité.

Ainsi, par exemple, l'art a constitué, toujours et partout, une œuvre de civilisation et d'humanisation. L'art et l'humanisme ont paru simultanément dans l'histoire de la culture humaine. Là où le phénomène esthétique a été apprécié, la valeur de l'homme, des problèmes et des luttes de la conscience, a également été maintenue. La sympathie symbolique qui est toujours incluse dans une œuvre d'art permet de se transposer plus aisément dans l'âme d'autrui, de s'identifier aux souffrances et aux tourments des autres. L'art humanise une société. Et si la valeur de l'homme est aujourd'hui en baisse, si l'humanisme entre dans une phase crépusculaire, la mentalité esthétique peut mettre un terme aux derniers errements.

La pédagogie de l'art suggère aussi le désintéressement. Même si la contemplation esthétique ne se résout pas toujours en une extase où les instincts vitaux tombent dans un total mutisme, ainsi que l'a décrite Schopenhauer, il n'en est pas moins vrai que l'émotion produite par l'œuvre est éloignée de tout calcul mesquin et intéressé, comme de tout intérêt trivial. L'entraînement de telles émotions est le meilleur contrepoison pour combattre les impulsions souvent bestiales de la culture occidentale en pleine crise.

Sortons de leur anachronisme momentané les valeurs esthétiques. Opposons-les fermement à la décadence d'un monde. Elles ont une mission écrasante à remplir.

MARCEL BRESLAŞU (1903 — 1966)

Le Barrage

SUR LA LIBERTÉ ET L'ANARCHIE

Un jour, une truite s'est arrêtée
les yeux écarquillés et bouche bée
en voyant (quel extraordinaire spectacle !)
un castor en train d'élever,
avec de petits gestes compassés,
un barrage en travers d'une rivière.

Après avoir surmonté son étonnement
et comprenant
le pourquoi de cette occupation bizarre,
elle recouvra sa voix
et, sur un ton réprobateur,
lui parla:

CORNELIU BABA : Les Fondeurs (détail)

VICTOR RUSU CIOBANU : Appel →

— Holà, compère, tu es fou !
Est-ce que tu veux, Dieu nous garde,
faire un étang de ce torrent
et canaliser son élan
avec cette drôle de digue?

Mais ton méfait,
il est bien près
d'attenter
à la liberté
de l'eau !

Moi, qui ai appris, depuis mon plus tendre âge,
à folâtrer unie au flot limpide et libre,
je trouve que tu es insolent et absurde
lorsque tu veux entraver son bouillonnement.

Il est, sans doute, fort normal
(toute truite, toute vague peut l'admettre)
que pour garder de bons rapports avec la terre
il faut avoir, à gauche et à droite, des berges.
Mais. . . bâtir une berge en travers !
Le sens d'une semblable fantaisie
devrait être (en ce qui te concerne,
car ma raison est loin de le comprendre)
la peur qui te tenaille — d'avoir trop d'eau.

Dis-moi, cette crainte
d'où la tires-tu?
Quel est le malheur
qui nous guette?
Moi, je pense que
tes précautions
ne sont pas permises
sans un fondement !
Or, j'ai tant erré
à peu près partout
et je n'ai pas vu
de poisson noyé !

Sans se presser, le castor lui répondit,
tout en vaquant à ses nobles affaires:
— Je dois remarquer
du commencement:
pour un poisson
tu parles par trop.

Tu ne serais peut-être pas dans ton assiette
sans des excès et des abus verbaux.
Ces abus et ces excès sont sous-entendus
chez ceux qui, tout comme toi et la rivière,
confondent liberté et débauche !

Tu sauras donc, ma trop bavarde amie,
que beaucoup d'eau ne veut pas dire: assaut,
mais sobriété
. . . Je crois pouvoir
me considérer un très bon nageur
et j'aime aussi gambader dans les flots !
(Ma supposée peur.. . une calomnie !)
Mon envie de jouer n'est pas aveugle
— « n'importe combien » n'est pas « n'importe comment » !
lorsque je vois le remous qui veut m'engloutir,
je le détruis, je le détourne, je le guide !

Lorsque ces ondes transparentes
deviennent troubles, se précipitent
et veulent, d'un coup, quitter leur lit,
tu dois comprendre que j'entends
veiller sur ma prairie et sur ses rives,
d'où, difficilement, je tire
ma maigre pitance et celle des miens !

N'étant pas assez fou pour vouloir empêcher
que l'eau s'écoule, je me contente d'aider
à ce qu'elle reste entre ses berges.

★

A ce que l'on voit, même le petit castor
Sait très bien ce que veut dire être libre.

janvier 1946

En français par RAOUL ESCADÉ

MARIN PREDA (n. 1922)

Surchargés de travail

Les deux époux se retrouvèrent tard, quelques heures après que le festival eût commencé. Maintenant, on dansait, et la cohue était grande partout. Le mari était pâle et son regard glissait, désorienté, de droite et de gauche. Il ne semblait pas avoir plus de trente-cinq ans, mais la fatigue qui marquait son visage le vieillissait. Ses paupières étaient à demi closes, les coins de sa bouche tombaient, exprimant le découragement et la faiblesse; ses pas étaient incertains. En plus de tout cela, on se rendait compte que l'homme aggravait sa fatigue avec une sorte d'étrange volupté, qu'il ne faisait aucun effort pour échapper à cet état: en se frayant un chemin à travers la foule, il vacillait au moindre attouchement ou se laissait arrêter plus qu'il ne fallait par les groupes compacts, sans faire d'efforts pour se dégager. Il ne semblait pourtant pas affaibli au point de perdre l'équilibre. Quand elle le vit, la femme alla vers lui, le prit par le bras et l'entraîna plus loin.

— D'où viens-tu à cette heure? Il était question que tu sois de retour à la maison à neuf heures.

Le mari ne répondit pas à la question. Il dégagea son bras et demanda:

— De quel côté est le buffet? J'ai faim! Je n'ai rien mangé depuis ce matin.

— Pourquoi n'as-tu rien mangé? demanda la femme d'une voix en même temps inquiète et impérative. Je ne comprends pas ce que tu as depuis quelques jours.

Ils s'assirent dans un coin, à l'écart, et l'homme se mit à manger des sandwichs au jambon.

— Il ne se nourrit même pas, dit encore la femme en le regardant avec un air de colère douloureuse et opaque. Tu devais rentrer d'abord pour déjeuner et retourner ensuite...

Le mari semblait ne pas entendre. Il avait déclaré qu'il n'avait rien mangé, mais ne paraissait pas mort de faim. Il mastiquait et avalait machinalement, l'esprit ailleurs. A un moment donné, ses mâchoires remuèrent d'une certaine façon qui laissait comprendre que, lorsqu'il aurait fini de mastiquer et d'avaler, il allait dire quelque chose. En effet, ayant ingurgité une dernière bouchée, il marmonna d'une voix découragée:

— Je n'aurais jamais cru que c'est comme ça qu'on édifiait le socialisme!... Que j'en arriverais à...

Il s'interrompit et fit un geste qui voulait dire qu'il en avait assez. Peu importait ce qu'il avait pu imaginer; à présent, il n'y a rien à faire, on ne peut plus changer quoi que ce soit. Il se souvint qu'il était en train de manger et mordit de nouveau dans son sandwich.

— Nous en sommes à un point où chacun fait ce qu'il veut et personne ne se demande plus si c'est du socialisme ou non... Quand on dit une chose, et qu'en réalité... En réalité, qui sait ce qu'on attend et à quoi on pense... Ah! J'en ai marre de ces gens! Je pense qu'on ne trouve nulle part une telle absence de conscience.

Il avait parlé par à-coups et l'on sentait que les phrases qu'il venait de prononcer ne comptaient pas, en regard de ce qu'il pensait par-devers soi. Il était assez petit, mais large d'épaules. Ces épaules puissantes, un peu voûtées, faisaient penser que l'homme pourrait bien être débardeur de son métier, surtout à la façon elliptique dont il s'exprimait. Un débardeur plus petit que les autres, voilà tout, parce que la force physique n'est pas toujours en proportion directe avec les dimensions du corps. L'homme avait cependant des mains fines et de longues phalanges tachées d'encre; il pouvait tout aussi bien être un employé, un comptable ou quelque chose d'approchant. Il s'était installé dans un coin isolé du buffet, à côté de sa femme, sur le visage de laquelle persistait une expression d'inquiétude, d'ailleurs toute de surface, comme une interrogation inquiète: allait-on s'apercevoir que son mari était venu au festival avec la cravate de travers, un col de chemise ramolli par la transpiration de toute une journée et un costume froissé? Pourtant, elle était attentive à ce qu'il disait et s'efforça même de remédier à cet état d'épuisement moral, à ce tourbillon de pensées énervantes, auxquelles son mari semblait ne pas pouvoir échapper.

— Mais enfin, Petrică, l'interrompit-elle, j'ai entendu dire que cette résolution qui supprime votre travail à la tâche est temporaire et qu'on reviendra là-dessus.

— Temporaire ! murmura l'homme en secouant la tête avec une telle conviction — ou un tel manque de conviction — que le mouvement se transmit à son large dos et même à ses épaules. Ce n'est pas de ça qu'il s'agit, je m'en moque bien, moi, du travail à la tâche ! Ce qui m'intéresse, ce sont les résultats, et quand il s'agit de résultats, c'est nous qui serons toujours des boucs émissaires. Et qui crois-tu qui vient nous demander de rendre des comptes ? Le vrai coupable, pardi !...

L'homme s'arrêta de parler, ingurgita le morceau de sandwich qu'il était en train de mâcher, comme s'il avalait du caoutchouc, puis il but un verre de vin. Après quelques instants de silence, il reprit :

— A la tâche !... On a bien fait de supprimer le travail à la tâche ! C'est vrai qu'on bossait beaucoup et qu'on gagnait beaucoup, mais à la réunion syndicale, il s'en trouvait toujours un pour dire : « On vous connaît, allez ! Vous êtes des matérialistes ! Vous êtes tout le temps assis derrière vos bureaux et vous vous partagez les bénéfices ! Et pendant ce temps, l'ouvrier qui dépasse sa norme de travail ne gagne pas le quart de ce que vous encaissez. » Alors toi, tu te lèves, pour expliquer qu'il ne s'agit ni d'une combine ni de bénéfice d'aucune sorte, mais c'est comme si tu chantais ! Tout le monde connaît la situation réelle, et pourtant on dirait que ça leur fait plaisir de laisser parler ce type qui se fout de nous. Un jour, il nous est arrivé de commettre une erreur... Il s'agissait d'un calcul de tolérance... Et bien, qui a été le premier à donner l'alarme ? Le même type ! Et puis il se met à vous critiquer pour des choses qui n'ont absolument rien à voir avec la question. « Ce n'est pas par hasard, qu'il dit, que ceux du service des Projets techniques se sont trompés. Ce n'est pas par hasard qu'ils gagnent des milliers de lei... Ce n'est pas un simple hasard, si les camarades... » Et quel est celui qui te critique ? Un gars qui n'a absolument rien de commun avec ce problème. Il ne sait même pas au juste de quoi il s'agit, mais il a entendu parler de quelque chose... Il a entendu dire que ceux du service des Projets gagnent beaucoup, alors qu'est-ce qu'il se dit, lui : « Ah, voilà ! » Et, depuis, il a une dent contre vous, oh, un grief gratuit, sans aucun fondement, et quand on pense le genre de type que c'est, on en est ébahi : ce n'est ni un travailleur d'élite, ni un militant syndical ; au contraire, on apprend qu'il a bien des lacunes à son actif... Naturellement, il vient un moment où tu perds patience, tu te lèves et tu lui rives son clou... Mais il a eu le temps de te salir aux yeux des autres... L'assemblée, tu comprends, elle ne sait pas où est la vérité, et en attendant que les choses se clarifient... Mais c'est fini, cette histoire de travail à la tâche... Heureusement qu'il n'en est plus question... On voudrait ne pas se faire de bile et travailler tranquillement... Mais va travailler tranquillement quand il y a la pagaille autour de toi... Tu regardes le projet, le devis, le coût des travaux. Alors, tu t'étonnes et tu demandes pourquoi ça va chercher dans les vingt mille, quand tu sais qu'on pourrait s'en tirer avec cinq mille. Tu vas trouver le chef du bureau d'études et de contrôle. « Je ne veux pas en prendre la responsabilité, qu'il dit, adressez-vous au chef du service. » Le chef du service est bien obligé de s'apercevoir que tu as raison, mais toute l'histoire lui paraît louche, alors il t'envoie chez le directeur technique. Celui-là frappe un grand coup de poing sur la table et se met à gueuler : « Le dossier nous arrive du ministère. Ils ont soigneusement étudié le problème, là-bas, ce n'est pas vous qui allez venir tout bousiller, hein ?! Vous voulez tous vous faire valoir ! » « Mais il ne s'agit pas de se faire valoir, que tu lui réponds, vous m'avez demandé d'adapter ce travail à nos possibilités. Le ministère a prévu le cas le moins favorable : nous pouvons faire mieux. » Tu vas au syndicat et tu exposes la question. Alors les discussions commencent. Le syndicat te soutient, mais ça ne fait qu'aggraver ton cas. Le travail entre dans la phase d'exécution. C'est toi qui dois suivre le processus : le directeur technique, lui, s'en désintéresse ; il se contente de traverser l'atelier. Un ouvrier l'arrête pour lui demander des explications, parce qu'il s'agit d'un nouveau dessin. Le directeur hausse les épaules et lui dit : « Exécute ce qui est indiqué là. » L'ouvrier est affolé, il appelle le contremaître et le contremaître s'adresse naturellement à toi : il fait de toi un agent ambulant, tu te tues à faire le courrier, à tenir lieu de chef de travaux, de directeur technique.... Oh, là, là !

L'homme se tut pendant quelques instants, au comble du découragement. Puis il reprit:

— Bien sûr, dans ces conditions, on peut se tromper. Et qui crois-tu qui se lève, à la réunion, pour t'adresser des critiques? Le directeur technique, naturellement. « Je leur ai remis le travail à faire, et ils ont tout embrouillé: je leur ai donné des dispositions et ils ne les ont pas respectées. J'ai pris des mesures, j'ai rédigé des circulaires... » Et il parle bien, le directeur technique, il demande aux ouvriers de dire si tel dessin ne contenait pas une erreur, et les ouvriers disent que si, c'est vrai, alors lui se met à lire les copies de ses circulaires et de ses dispositions et il vous ensevelit dessous...

— Mais de quoi s'agit-il, Petrică, qu'est-il donc arrivé chez vous? demande la femme, de plus en plus inquiète de ce qu'elle vient d'entendre. Tu ne t'es jamais plaint comme aujourd'hui, qu'est-ce que tu as?

— Je n'en peux plus, vois-tu! répond le mari faisant une inspiration profonde.

— Mais enfin, de quoi s'agit-il? Dis-le moi clairement, que j'y comprenne quelque chose.

— Il s'agit d'une situation à laquelle il fallait bien qu'on arrive un jour! répondit l'homme. Toutes les sections de notre service sont engagées dans des travaux qui ne souffrent aucun retard. Primo: l'installation centrale pour le lait; le travail est urgent, sans quoi la production s'interrompt à toutes les machines qui font du filetage à l'eau et au savon — voilà pour le lait. Secundo: les plans pour le montage d'un certain nombre de chaudières B. W.; on ne peut pas s'en passer. Tertio: une commande pour l'exportation, des projets de wagons-citernes à adapter de façon qu'on puisse les exécuter chez nous. C'est l'honneur de la firme qui est en jeu, il s'agit d'accords internationaux. Et, quatrièmement...

L'homme s'arrêta, comme pris de vertige.

— Allons, Petre, dis-moi tout, insista la femme.

— Que veux-tu que je te dise? Que dire d'autre? s'écria l'homme, qui semblait accablé par ses idées noires. Tu sais ce que c'est qu'une usine électrique?

— Bien sûr, je le sais, répondit la femme.

— Eh bien, l'usine électrique ne dispose plus que d'une seule turbine, qui n'en a plus que pour une semaine! La nouvelle turbine a besoin de certaines pièces qui n'ont pas été commandées ailleurs, par le fait que les projets ont été élaborés chez nous. Et bien, ces pièces, on n'a même pas commencé à y travailler. Et personne n'y pense, et moi je ne peux pas renoncer à une commande pour l'exportation, si je ne veux pas être balancé par le ministère dans les vingt-quatre heures. Tu as compris, à présent?

La femme avait compris. Elle avait même si bien compris qu'elle se tut, ne posa plus de questions et garda le silence pendant quelques minutes.

— Mais enfin, fit-elle au bout d'un temps, comme sous le coup d'une grande perplexité, mais enfin, ils ne se rendent donc pas compte que sans courant électrique les autres travaux ne peuvent pas non plus être exécutés?

— Eux? Eux? cria tout à coup l'homme, à croire qu'il avait été soudain illuminé par une intense révélation. Eux?! Mais c'est ça, c'est justement ça! Ils ne s'en rendent pas compte! Parfaitement, ils ne s'en rendent pas compte! Figure-toi que c'est la pure vérité, la vérité la plus sensationnelle: ils ne s'en rendent pas compte.

Un nouveau silence suivit. De la salle de danse parvenaient les accords de la musique, le rythme du tambour. L'homme répéta inconsciemment ce rythme en pianotant du bout des doigts sur la table couverte de papier blanc.

— Petre, tu es fatigué, viens, rentrons, dit la femme.

L'homme, après avoir si longtemps parlé, resta quelques instants absolument muet. Il semblait même n'avoir pas entendu ce que disait sa femme. Après un long silence, il tourna vers elle un regard vif, scrutateur, et se leva brusquement. On aurait dit que quelque chose le rongeait et qu'il en était conscient, et que très consciemment, avec volupté, il se laissait ronger par cette chose qui était en lui — comme un ivrogne qui s'adonne à son vice tout seul, dans une solitude totale, sans proférer un mot.

— Reste là un moment et amuse-toi, j'ai quelque chose à dire à Otto! Je vais lui passer un coup de fil.

L'homme quitta le buffet et s'engagea dans un corridor. Il marchait à présent d'un pas élastique, la fatigue qui l'avait fait trébucher une heure auparavant avait disparu. Il sortit dans la rue. Une nuit noire, à cette heure avancée, protégeait le sommeil profond de la cité privinciale. L'homme entra dans un restaurant, sortit de sa poche une pièce de monnaie et l'introduisit dans l'appareil téléphonique.

Pendant un long moment, à l'autre bout du fil, la sonnerie du téléphone retentit, avec insistance, dans un petit hall vide et obscur. Derrière une grande porte vitrée, on entendit marmonner une voix, puis la lumière s'alluma et un homme en pyjama entra dans le hall et saisit l'écouteur. Il devait avoir dans les trente à trente-cinq ans. Rond de figure sans être gras, il avait un regard d'oiseau, vif et brillant.

— Allo! fit-il brusquement. Qui est à l'appareil? C'est toi, Ciontaş? Que veux-tu, mon vieux, pourquoi m'as-tu réveillé à cette heure? Comment?... Aller à l'usine? Pourquoi faire? Pour travailler? Tu n'es pas fou, non?... Dis donc, mon gars, je ne sais pas ce que tu as depuis quelque temps, tu te prends au sérieux... Laisse tomber, je te dis, c'est pas une chose à faire... Oui, c'est vrai que nous sommes assez surchargés de travail en ce moment, et puis après? Nous exécuterons tous les travaux, sois tranquille, on a tout le temps. La commande pour l'exportation? Quelle blague! Qui t'a dit qu'elle ne pourrait pas attendre? Oh, tu peux... tu peux... tu peux être tranquille pour ce qui est des chaudières B. W. et des installations de laiterie. Ce matin, en venant, l'ingénieur Petran m'a dit que leur exécution serait reportée au prochain trimestre... Oui, bien sûr! Que vas-tu imaginer! Qui t'a encore fourré cette idée en tête? De quoi? Où veux-tu aller?... Et alors? Oh, tu peux y aller dès à présent! Si tu crois qu'ils ne sont pas au courant... A... A... Allons donc! Et c'est pour ça que tu as passé tout l'après-midi à travailler?! T'es dingue ou quoi! Tu te crois le centre de l'univers? Et tu te figures peut-être que l'usine ne dépend que de toi? Sans blague? Va te coucher, mon vieux, et amuse-toi, et ne va plus réveiller les gens à une heure pareille.

Avec des yeux rieurs, l'homme du hall posa l'écouteur sur la fourche sans attendre la réponse et alla, en pouffant, se remettre au lit.

En français par CONSTANTIN BORĂNESCU

GEO DUMITRESCU (n. 1920)

Je pourrais montrer comment l'herbe pousse

« Ouvre, ouvre la fenêtre »
(Belle romance ancienne)

C'est peu ce que je dis. Mais je peux dire tout.
Je crois pouvoir. Oui, je pourrais montrer
comment l'herbe pousse, comment on fait un mur,
comment les chevaux de bois
naissent d'une jument de bois... Je pourrais...

« Tu le dois ! » crient-ils. « Dis-le !
Montre comment les étoiles se lèvent,
comment saigne la terre noire
transpercée dans son aorte noire,

comment la pensée erre en feu sous les fronts,
comment meurent les aigles parmi d'inaccessibles
rochers, comment les singes descendent des arbres
et deviennent des hommes, chasseurs
de singes aux arbres. . . »

Je peux tout dire, j'en ai la force.
Je n'ai peur ni des pensées ni des mots.
Mais parfois, lancées contre le large
de l'air, ils se heurtent comme mouches aux vitres,
ils se heurtent et retombent, étourdis, puis reviennent
se heurter à nouveau, encore, et sans cesse,
comme ces sottes mouches privées
de l'œil profond du lointain. . .

Ouvre la fenêtre ! Au-delà de la vitre
on voit des gens et de vastes espaces,
des pommes se balançant à la branche,
on voit les grands jardins du pays,
de la Terre
où chaque jour je dois lancer des pierres
et des mots et des pierres, afin qu'en
les ramassant vous aperceviez les fleurs,
enfin. Mais il faut ouvrir la fenêtre.

Oh, je vous jure, croyez-moi, je peux tout dire.
Mais il m'arrive d'oublier la fenêtre close,
la fenêtre des significations profondes qui comprennent
à la fois votre vérité et la mienne.

Faites-m'en souvenir. Répétez-moi sans cesse:
« Ouvre la fenêtre ! » Sinon,
l'essor de la pensée à jamais gardera
l'étroite géométrie de la chambre, la toux brève,
asthmatique du cahier de souvenirs,
l'angle clos, à trois dimensions
où s'ajustent si bien
les toiles d'araignée.

Redites-moi sans cesse: « Ouvre la fenêtre ! »
« Tu le dois ! » criez-moi. « Dis-le ! »
« Montre comment l'herbe pousse, comment le mur s'élève,
comment naissent les chevaux de bois
des juments de bois, comment les singes
descendent des arbres, devenant hommes,
chasseurs de singes aux arbres. . .
Dis tout ! Tu le peux !
Tu le sais ! Tu le dois !
Mais ouvre, ouvre la fenêtre ! ». . .

En français par ANNIE BENTOÏU

L'Equerre

L'équerre, qu'on emploie aussi en mathématiques,
devient de plus en plus
un instrument littéraire.

Elle permet de lire avec succès
un grand nombre d'œuvres.

On l'applique soigneusement
sur la première page,
et on ne lit que ce qui échappe
à ses contours
de bois.

Raréfiés,
les mots enflent
comme des grenouilles,
suçant le sens de ceux qui demeurent cachés.
Un demi-verbe
vous fait hurler
devant les péripéties de tous les romans
des dix ans à venir.

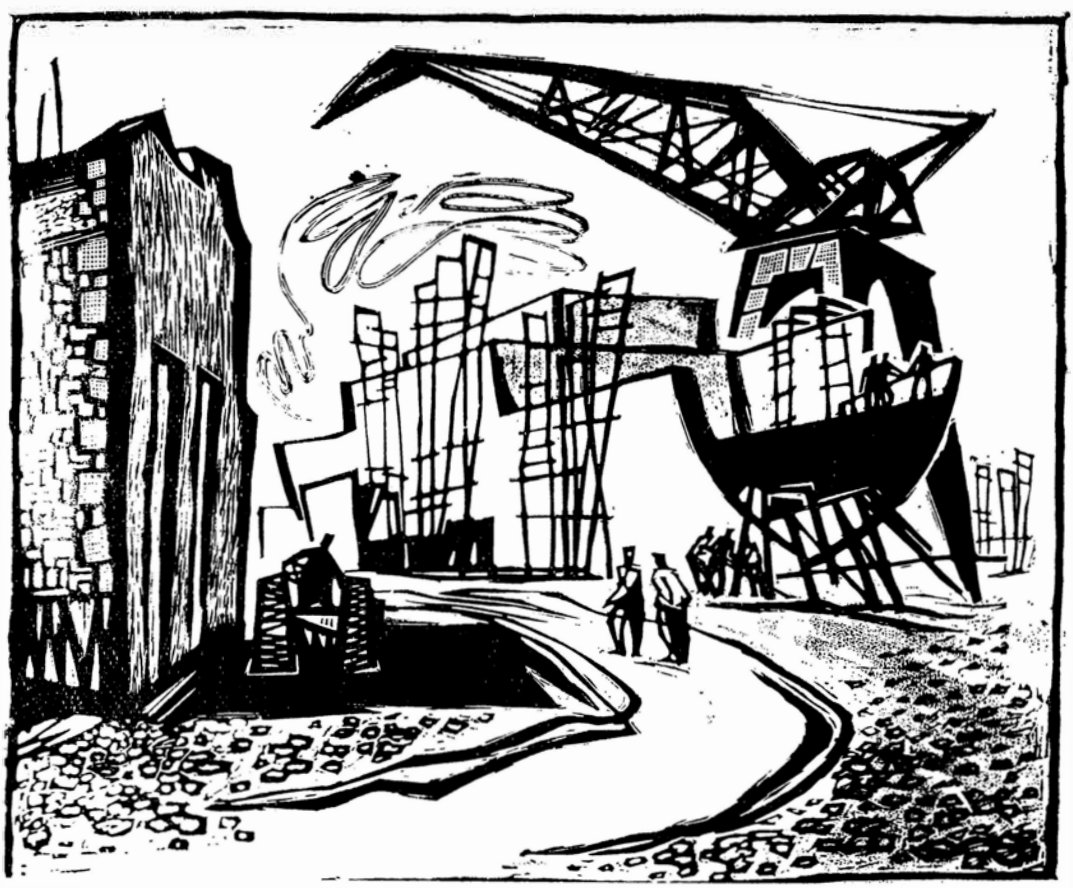
Ensuite, on peut étendre l'usage de l'équerre
à la vie quotidienne.

Les sons, les images, les âmes
sont exagérément grands.
Ecoutez toute parole à l'équerre,
regardez les spectacles à l'équerre.

Ne vous aventurez pas
dans un amour véritable
sans une équerre épinglée au revers.
Et le soir, avant le coucher,
posez au chevet du lit une équerre
pour vos rêves d'or.

En français par ANNIE BENTOÏU

HOMO AEDIFICATOR



GHEORGHE IVANCENCO: Construction du cargo

T U D O R V I A N U (1897—1964)

Pages de journal

Psychologisme

Du temps où je faisais des études supérieures, le *psychologisme* était dominant dans les facultés, comme dans les œuvres philosophiques. Le psychologisme sous ses différentes formes. Ce courant était alimenté par le kantisme et par la philosophie allemande post-kantienne, notamment par Schopenhauer, qui a été l'un des penseurs les plus lus chez nous. Slavici rappelle le conseil que lui avait donné Eminescu à Vienne, lorsque tous deux étaient étudiants: « Il faut lire Schopenhauer. » Par l'entremise de Schopenhauer, on pouvait trouver la voie la plus aisée pour parvenir à Kant, et celui-ci a eu, tout au long du XIXe siècle et même plus tard, la plus grande autorité dans l'enseignement philosophique des universités. Quand je suis arrivé en Allemagne, en 1922, Karl Groos m'a donné ce conseil: « Etudiez spécialement Kant, Kant c'est la philosophie. » J'ai donc consacré à celui-ci la plus grande partie de mes études. Je comprenais ainsi comment la conscience créait l'image du monde, par ses formes et ses catégories. Mais si la conscience crée son objet, il en résulte que tous les problèmes de la philosophie sont des problèmes psychologiques. Le kantisme aboutissait au psychologisme. Mon but était donc de découvrir le genre et les conditions des processus psychologiques qui déterminent nos représentations et nos appréciations du monde. La théorie de la connaissance, la morale, la sociologie, l'esthétique, la métaphysique, la logique elle-même me paraissaient être des chapitres de la psychologie.

Un jour, j'ai lu, dans les *Mémorables* de Frauenstädt, le récit d'un entretien de Goethe avec Schopenhauer, relaté par ce dernier: « *Goethe était à ce point réaliste qu'il ne voulait pas du tout admettre que les objets, comme tels, n'existent que parce que l'esprit les connaît et se les représente. A un moment donné, il m'a dit, en me regardant de ses yeux jupitériens: « Eh quoi, la lumière existe parce que vous la regardez? C'est plutôt vous qui n'existeriez pas, si la lumière ne vous regardait pas !* » J'en suis resté perplexe. Il fallait assurer philosophiquement l'objectivité du monde. J'ai commencé à penser de cette façon.

Le Pays

On connaît son pays, en premier lieu, dans une de ses parties limitée, celle qui se rattache au berceau de l'enfance. Une neige épaisse est tombée et le vent du nord souffle furieusement. Les gens avancent, dirait-on, à travers de gigantesques dépôts d'ouate. On n'entend aucun bruit. Le soir morne est tombé sur la ville seule au monde. Mais, au plus fort de la nuit, sur ton lit s'est penché un géant à la barbe pleine de glaçons, qui a franchi la porte en même temps que le froid du dehors. Il soigne, en sa qualité de médecin, les gens des villages et des hameaux du département, et il a marché des heures entières, à côté de son chariot, poursuivi par les loups. Le Danube a gelé jusqu'au fond et on peut le traverser, vers la rive bulgare qui est plus haute, comme sur un pont de cristal. Ensuite ont commencé à flotter les blocs de glace de la débâcle. Le temps s'est réchauffé et le saule a laissé pendre dans l'eau ses jeunes pousses. La ville de Giurgiu est encore entourée d'une ceinture de vignobles. Nous avançons le long des berges creusées par l'eau et nous pillons les cerisiers, les mûriers et les pruniers-cerises. Les buffles se vautrent dans la boue et fendent le cours rapide du fleuve. Ce sont les jours les plus chauds de l'été. Par endroits, on voit même des figuiers plantés autrefois par les Turcs. Nous suspendons nos vêtements aux roseaux des îlots et nous cherchons la fraîcheur des ondes tumultueuses.

C'est plus tard seulement que l'on apprend à connaître le pays dans son ensemble, en écoutant parler les vieilles gens, en se déplaçant dans l'espace, en voyageant dans le temps, en lisant de

vieux papiers. On va jusqu'aux frontières du pays, qui sont aussi celles de la nature: chaînes de montagnes, cours d'eau. Entre ces frontières se trouve le jardin du pays. On jouit de la saveur d'un repas frugal. On rencontre des enfants venus de toutes les contrées, et soi-même, comme un arbre à la riche ramure, on secoue de tous côtés les semences de l'amitié, heureux si l'une d'elles trouve une terre fertile, pour devenir un lien durable, l'une des futures consolations de la vie. Alors déjà, on est une nature sociable, amicale, confiante. On va à l'école et, bientôt, on commence à lire les poètes. Un jour, quand, malade, affaibli, on croyait qu'il est difficile de vivre, quelqu'un vous donne un livre plein de mélodies bouleversantes.

Résonneras-tu encore
Pour moi, doux chant du cor?

Qui chante ainsi? Nous en étions encore à l'ère Eminescu. Moins de trente ans avaient passé depuis la mort du poète. Eminescu devient un événement décisif pour le lecteur de l'époque. Dans son livre, le monde s'étend dans toutes les dimensions: il sonde les profondeurs originaires, les lointains illimités du Cosmos, le passé ancestral du pays. Dans ce monde qui se développe, gigantesque par-delà le berceau de ton enfance, une grande âme trouve la place de s'élargir. Tu as besoin de mille fois plus de forces pour embrasser le monde que dévoile Eminescu. Tu voudrais absorber toute la substance spirituelle du monde. Cette soif de t'instruire ne s'apaise jamais. Tu as la chance de rencontrer un grand nombre de professeurs éminents. A l'Université, tu peux assimiler de nombreuses sciences, dans leurs formes les plus élevées. Tu es le disciple des écoles de ton pays. Entre leurs murs, tu te comprends toi-même.

L'Allemagne

Pendant un certain nombre d'années, à partir de 1920, j'ai vécu parmi les Allemands, partageant leurs travaux. C'était au lendemain de la guerre, mais je ne cédais pas aux ressentiments, parce qu'en fait j'allais chercher là-bas l'Allemagne ancienne, celle qui avait existé avant l'époque impérialiste. J'y ai vécu pendant quelques années à ma guise. J'ai préféré les petits centres aux grandes capitales. Je retrouvais dans le passé une vie provinciale, pas trop éloignée de la nature, avec des hommes instruits et des mœurs simples, mais extrêmement libres dans leurs idées, et avec un horizon si large, ouvert sur le monde, que je devenais avec joie leur disciple. Quelle admirable époque de la culture humaine j'ai trouvée en Allemagne, dans les petites villes comme Weimar, Iéna, Heidelberg, Tübingen, ainsi que dans des dizaines d'autres localités où revivent la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe, époque que je retrouvais aussi dans le témoignage de la philosophie et de la littérature allemandes classiques, dans les vestiges que j'en pouvais surprendre chez mes professeurs et chez mes camarades actuels. L'Allemagne m'ouvrait la voie de la Grèce antique. A Tübingen, dans l'allée des platanes, je me récitais le distique dédié par Hölderlin à Sophocle:

Nombreux sont ceux qui essaient en vain de dire le suprême plaisir
Agréablement, mais on le trouve enfin, ici, enveloppé de tristesse.

Non loin se reflétait dans le Neckar la tour où Hölderlin vécut sa longue nuit, sillonnée de tant d'éclairs aveuglants. Je découvrais, au jardin botanique, la statue du poète, nue, comme celle d'un dieu. Des rossignols chantaient dans les boqueteaux du Neckar. J'habitais un vieux moulin et passais mon temps à lire, heureux, environné de silence, jusqu'au moment où des appels bruyants m'attiraient vers la fenêtre, m'invitant à sauter dans une barque. D'autres fois je remontais les rues en pente. Je passais sous les murs massifs du vieux séminaire théologique, que l'on appelait Stift, où un temps Hegel, Schelling et Hölderlin avaient été collègues. Les jeunes philosophes ont planté un arbre de la liberté le jour où ils ont reçu la nouvelle que la révolution française avait éclaté. Combien libres sont les regards que dirigent sur le monde les penseurs de cette époque! « L'histoire est le tribunal du monde », avait dit Schiller. Je lis, dans Hegel, que le monde est le déploiement de l'idée et que l'essence de celle-ci, de même que le but de

l'histoire, est la liberté. La philosophie de Hegel est le grandiose poème de la nature et de l'histoire. Dans la tumultueuse marche en avant vers la condition de la liberté, personne n'a coordonné avec plus de succès que Hegel toute l'expérience culturelle de l'humanité, ressentie dans son unité et dans sa continuité. L'homme accomplit une partie importante de son destin en réalisant en lui-même tout le contenu de culture du monde. Je m'enivre de culture. Je veux faire jaillir toutes les sources de l'histoire de la pensée et de la littérature, des arts et des anciennes religions. La curiosité des Allemands à l'égard de toutes les créations spirituelles de l'humanité est toujours inapaisée. Je trouve ici la plus riche littérature en fait de traductions, ainsi que les œuvres de spécialistes d'une exceptionnelle valeur dans toutes les branches de l'histoire de la culture. Depuis Herder déjà, la porte de tout l'horizon spirituel nous est ouverte. Goethe annonce l'époque de la littérature mondiale. Je travaille à une thèse sur Schiller. Chaque matin, je me retrouve devant l'image de cet homme grand et roux, qui portait les stigmates de la phtisie dont il était rongé. C'est un homme fébrile, mais qui aspire à la perfection de la personnalité, affranchie de tout conflit intérieur, parvenue à la plénitude de l'harmonie esthétique. Goethe réalise l'idéal: c'est un homéride. Au début, Schiller éprouve des sentiments de dépit: « Je ressens pour lui ce que Brutus ressentait pour César. » Par la suite, il s'incline devant l'exemple de Goethe et s'efforce de le réaliser en soi-même. Je vis dans une permanente exaltation. Lorsque je passe devant la cathédrale protestante, je me sens submergé et bouleversé par les accords parfaits, par la pensée musicale si mathématiquement exacte des cantates de Bach. Il me semble assister à la création du monde. « Le monde naît par le calcul divin » (« *Cum deus calculat, fit mundus* » — Leibniz). Dans la salle de concerts j'écoute la musique de Beethoven et je comprends comment la joie naît de la douleur: la vie a un sens héroïque. Quand un jeune homme m'est cher, je voudrais le lancer dans ce monde d'enthousiasme, de révélations, qui fut celui de ma jeunesse.

Quelle cruelle et amère déception, à l'époque hitlérienne! Les nations tombaient les unes après les autres sous les coups de l'agression la plus éhontée. On faisait des autodafés de livres. Les hommes étaient jetés dans des fours. Un tyran ventripotent promettait à ses compatriotes un pot de bière et une grosse saucisse chaque jour. Un autre déclarait qu'il avait envie de sortir son revolver et de tirer chaque fois qu'il entendait parler de culture. J'écoutais, à la radio, un homme enroué et hurlant, un énergumène en proie aux démons, qui proférait des menaces et des injures. Oh, quel temps du mépris! Ce sont donc là les descendants de Goethe et de Schiller, de Hölderlin, de Bach, de Beethoven, de Hegel et de Wilhelm Humboldt, qui étaient les esprits et les âmes les plus élevés de leur temps, mes maîtres? La tyrannie a été foulée aux pieds, elle s'est écroulée, parce que, privée de sagesse, la force contient le germe de sa propre destruction, comme nous l'enseigne Horace: «*Vis consuli expres mole ruit sua.*» Je suis profondément reconnaissant aux Allemands, et je souhaite de tout mon cœur la guérison de leurs âmes.

Travail et patriotisme

Je suis revenu au pays. Je veux faire quelque chose, me rendre utile. Je ne voudrais pas que le monde se construisît sans moi, sans mon aide, si modeste soit-elle. J'enseigne dans les écoles secondaires; mais je regarde plus loin, par-delà ce cercle d'activité. Je voyage dans le vieux pays et m'étonne de constater combien l'espace social est vide, combien on a peu bâti durant les siècles passés. Je ne rencontre ni châteaux ni palais, ni villes bien construites, ni fondations de quelque espèce que ce soit, et pas non plus de nombreux biens accumulés tout au long des siècles. Il y a des endroits qui semblent n'avoir jamais eu d'histoire. L'inventaire national date le plus souvent de quelques dizaines d'années tout au plus. Le pays a été pillé pendant des siècles. Ses richesses ont toujours été exportées. De temps en temps, je vais à Jassy, pour rendre visite à Ibrăileanu et à Ralea, et je me trouve dans une ville d'art, avec une civilisation plus dense, une société très spirituelle et cultivée, mais tout semble menacé d'une prochaine ruine. Ce symptôme est plus général. Un jour, Hermann Keyserling est venu dans notre pays. Le philosophe, assistant à une fête nationale, a l'occasion de constater l'absence d'enthousiasme des foules, qui sont visiblement blasées. L'habitude du travail est faiblement répandue. Peu nombreux sont ceux qui mettent du zèle, de la passion à faire leur devoir. Les gens laissent les cours de leurs maisons à l'abandon,

les rues sont mal entretenues, le travail est fait presque partout à moitié, le désordre et la malpropreté apparaissent souvent. Il existe aussi des hommes actifs et pleins d'esprit d'entreprise, toute une classe de profiteurs et de politiciens désireux de s'enrichir à bref délai. Ceux-ci construisent, mais sans se soucier de l'image globale des villes, des besoins généraux, comme s'ils bâtissaient leur habitation, fût-elle confortable, dans un coin quelconque de l'Amérique, à proximité d'une exploitation aurifère. On ne voit se former aucun style d'architecture, parce qu'il n'existe pas d'âme pour s'exprimer par lui. On improvise cependant des fortunes importantes, d'ailleurs rapidement exportées. Les masses travaillent pour ceux qui les exploitent, et elles le font sans enthousiasme, avec lassitude. La conscience de la culture, chez de nombreux Roumains, s'est développée plus vite que la civilisation matérielle environnante. C'est pourquoi ils se sentaient tristes et désabusés, durant ces années qui ont vu mes débuts. Je me dis que tout notre cadre de vie devrait être élevé et perfectionné. Mais il faut pour cela beaucoup plus de travail et de patriotisme.

La Spécialisation

Je lis dans le *Wilhelm Meister* de Goethe: « Ce qui importe, c'est de bien comprendre quelque chose et de pouvoir le faire mieux que quiconque autour de toi. » Il faut assimiler profondément une spécialité. La spécialité est la première condition du travail moderne. La spécialisation semble pourtant rétrécir l'horizon spirituel de l'homme. Je tourne mes regards avec nostalgie vers le type de culture d'autres époques, vers l'humaniste de la Renaissance, *uomo universale*. Le continuateur de celui-ci, dans le monde moderne, est le pauvre dilettante. Mais il me semble qu'autour de la place qu'il détient, partant de son point de vue, chaque spécialiste peut refaire tout l'horizon spirituel de l'homme. Ce que j'apprécie le plus, parmi toutes les incarnations de la culture à notre époque, c'est le spécialiste ayant un large horizon. Si on ne me présente pas le point de vue d'une formation et d'une activité spéciales, une expérience acquise par la maîtrise solide d'un domaine quelconque, une personnalité qui s'est forgée dans la lutte contre les difficultés de l'une des formes particulières de la création, on ne m'intéresse pas. Les horizons de culture qui se déploient autour de chaque travailleur du domaine de la culture arrivent à se superposer à distance. Les spécialités modernes peuvent et doivent se développer dans le climat de toute la culture du monde.

La Maîtrise

Il faut connaître une chose à fond et la faire mieux qu'un autre, la faire aussi bien que l'on peut et, si possible, de façon parfaite. Il faut être un artiste, un maître. Que ton travail soit réalisé harmonieusement, que tu deviennes l'auteur d'un ouvrage « rond », complet et beau, d'un cosmos. Tu dois établir entre les éléments que tu utilises dans ton travail des liens nombreux et profonds, t'élever au-dessus de la diversité brute, parvenir à l'unité. Si tu travailles dans le domaine des sciences, tu te formeras la conviction qu'un travail bien fait a beaucoup de chance d'atteindre à la vérité. Car la vérité est le contact des idées avec la réalité, mais aussi le contact des idées entre elles, leur organisation, les tenants et les aboutissants de la pensée. Le beau est lui aussi un cas d'adéquation, de convergence, d'unité. Si tu as fait un bel ouvrage, tu as déjà fait à moitié la preuve que ton travail est vrai. Il existe deux objectifs dans la recherche: l'un vise à découvrir des éléments nouveaux, à enrichir le contenu de l'expérience; l'autre tend à systématiser, à unifier ce contenu. Ne t'arrête pas en chemin, fournis un effort inlassable, va jusqu'au bout, atteins la limite, rétablis l'unité. Cela vaut la peine de sortir brisé de cette tentative. Si, par étroitesse d'esprit ou par indolence, tu as échoué dans le thème que tu t'es proposé, ce n'est pas toi seul, c'est le monde entier qui a perdu ainsi une occasion. Dans un beau travail, le monde peut voir un exemple, son but même en sera éclairé, car le monde entier s'efforce de parvenir à une élimination graduelle de la contradiction, à l'harmonie, mais celle-ci est déjà réalisée dans une belle œuvre. Essaie de devenir un artiste, un maître.

MARIA BANUŞ (n. 1914)

Présence

Eh bien, oui, c'est pas du tout facile
D'être le cavalier, le cheval et l'épée,
D'être la satire et, à la fois, la ballade,
Une colombe oubliant toute frontière,
Rameau d'olivier, aussi bien que grenade,
D'être le sourire qui sait tout, mais pardonne,
La voix de la révolte, sauvage et fêlée,
D'être au-dessus mais, aussi, pris dans le remous,
A la fois celui qui naît et celui qui se meurt,
D'être un regard tranchant et l'ongle qui écrase
Sans pitié le pou,
D'être aussi transparent, comme un lac de montagne,
Mais que ton front abrite de troubles torrents,
D'être, comme les anciens, de nouveau mis en presse,
Que tu la brises dans une extase solaire,
Tout comme les mages, comme les combattants,
Broyer toujours des antipodes dans la meule,
D'être accueillant, muet, comme la terre l'est,
Dans l'accès de colère apporter la parole,
D'être le fondeur et en même temps le four,
De subir le temps et d'être son bâtisseur.

En français par RAOUL ESCADÉ

NICOLAE BREBAN (n. 1934)

Le Métier

Deux jours après que Chilian eût connu le manœuvre Cupşa — quand celui-ci avait eu un accident de travail en transportant des rails dans la cour de l'usine —, Cupşa l'attendait, vers neuf heures du matin, près de l'entrée de son bureau. Chilian, qui était seul et pas trop pressé à ce moment-là, remarqua cet homme qui restait à l'écart et avait l'air de guetter l'arrivée de quelqu'un. Sa figure lui parut même connue, et il fut sur le point de s'arrêter. Il regarda fixement le visage osseux de l'homme qui portait un costume mi-citadin mi-paysan, mais Cupşa, bien qu'il eût remarqué Chilian, et même sa légère hésitation, se détourna un peu et s'appuya au mur du bâtiment. Chilian l'examina avec une certaine insistance, mais, incapable de mettre un nom sur sa figure, il monta l'escalier étroit aux marches de béton.

Près d'une heure et demie plus tard, comme il ressortait accompagné de quelques ouvriers plus âgés — des contremaîtres de l'atelier d'outillage et de mécanique légère — il retrouva Cupşa presque à la même place. On était au début du mois de septembre, mais la journée était exceptionnellement chaude; Chilian suait abondamment et avait quelque peine à respirer. Pour la seconde fois, il considéra avec surprise cet homme qui portait une épaisse chemise de lin d'un blanc grisâtre, deux pullovers décolorés et déchirés passés l'un sur l'autre, et, par-dessus, bien qu'il restât en plein soleil, une sorte de vareuse élimée en gros drap d'uniforme militaire. C'est tout ce que Chilian put remarquer pendant le temps très bref où il le regarda. Dans le courant de la matinée, Chilian sortit et rentra plusieurs fois, seul ou accompagné, et vit l'homme toujours là, à cinq ou six mètres de l'entrée, paraissant attendre quelqu'un qui ne venait pas. Il avait une physionomie sombre, figée, presque hostile.

Vers une heure et quart, Chilian s'approcha de nouveau, venant du côté de la seconde porte d'entrée de l'usine, en compagnie de deux hommes. Quand tous trois voulurent se diriger vers le pavillon où se trouvaient l'administration et la direction de l'usine, Cupşa quitta l'endroit où il se tenait et s'approcha d'eux sans dire un mot. Au premier moment, Chilian ne le remarqua pas. Cupşa s'était arrêté près de l'homme qui était à sa droite, un noiraud maigre au nez pointu, Toma Bică, instructeur au parti. Chilian fit encore deux pas, attentif à des feuilles de papier que lui montrait en hâte, tout en marchant, son autre compagnon, un homme trapu, très gros, mais dont les mouvements étaient particulièrement vifs, Hornaru, l'un des secrétaires d'arrondissement du parti. Parce que Toma Bică égait resté en arrière, les deux autres s'arrêtèrent instinctivement, sans pourtant regarder derrière eux, toujours attentifs au papier que Hornaru tenait à la main. Quelques instants plus tard, Chilian remarqua Cupşa et lui demanda:

— C'est moi que vous cherchez? Mais presque aussitôt il tourna de nouveau la tête vers le papier que Hornaru était en train de lui montrer.

Ensuite il sursauta et, s'adressant à Cupşa, lui demanda:

— De quoi s'agit-il? Il s'approcha de lui, posa sa main droite sur le bras de l'homme et pencha l'oreille vers lui, sans nécessité puisqu'ils étaient de la même taille.

Les deux militants du parti étaient restés un peu à l'écart pour l'attendre. Cupşa dit quelque chose et Chilian l'écouta sans répondre, mais au bout de quelques instants il se rendit compte qu'il n'avait rien compris, parce qu'il avait l'esprit ailleurs — il pensait toujours à ce papier, un rapport mal rédigé par l'un des secrétaires de l'organisation du parti de l'usine — aussi demanda-t-il d'une voix sèche:

— Que voulez-vous, finalement? Il espérait que, de cette façon, il comprendrait enfin de quoi il était question, mais Cupşa ne dit rien, se contentant de lui jeter un regard morne par-dessous ses sourcils épais, brillants, qui descendaient bas sur les orbites.

Après avoir attendu patiemment quelques instants, voyant que l'autre gardait le silence, Chilian dit vivement, pour se débarrasser de lui:

— Allez donc trouver le camarade Moldoveanu. Il doit être là en ce moment. Il vous arrangera ça...

— Quel Moldoveanu? demanda Cupşa.

Chilian le considéra quelques instants avec stupeur, puis il cessa de penser à lui, toujours préoccupé par ce rapport, et, sans rien ajouter, se détourna de lui et s'éloigna avec les deux autres.

Quelques minutes avant trois heures, il se trouvait dans son bureau, assis à côté du secrétaire du comité du parti et de quelques militants de ce comité, deux secrétaires de l'organisation de l'usine, le secrétaire de l'Union des Jeunesses Communistes et d'autres, quand un ouvrier en salopette, et qui semblait venir directement de la salle des machines, entra et dit, se penchant par-dessus l'épaule de l'un de ceux que étaient assis autour de la table:

— Camarade Chilian, il y a quelqu'un qui vous demande.

— Moi? demande Chilian. Qui est-ce?

— Il est dehors, il attend à l'entrée.

— Dites-lui de monter.

L'ouvrier fit quelques pas, se pencha par la fenêtre ouverte — le bureau de Chilian se trouvait au premier étage — et, après avoir cherché des yeux celui qui attendait, il lui cria de monter. Puis il s'approcha de la table, où quelqu'un racontait une histoire amusante qui était arrivée au vestiaire de la section des wagons: on avait forcé l'armoire de l'un des contremaîtres, mais, ce qui ne manquait pas d'être surprenant, on n'avait rien emporté. Et pourtant personne ne se trouvait là pour empêcher le vol. On ignorait qui avait fait le coup.

— Peut-être ne savait-il pas que c'était l'armoire du contremaître... commença quelqu'un; mais aussitôt Bozonc, le secrétaire de l'UJC, un jeune géant à la tête très petite, dit vivement:

— Le père Gică raconte que Dumitrescu (c'était le contremaître dont l'armoire avait été forcée) n'a pas retrouvé son casse-croûte... Sans blague, poursuivit le grand Bozonc, voyant que certains souriaient, le père Gică prétend avoir entendu Dumitrescu se vanter, le matin, en se déshabillant, que sa femme lui avait donné un poulet rôti, et de l'ail, et...

— Qui c'est, le père Gică? demanda en souriant le secrétaire du comité, un très beau brun, tandis que les autres, autour de la table, riaient franchement, surtout à cause de la façon innocente dont Bozonc avait parlé, et aussi de ses grands yeux qui clignotaient comme ceux d'un enfant.

Quelqu'un répondit à la place de Bozonc que le père Gică était le gardien du vestiaire des wagons, un gitan avec de grosses moustaches à la « François-Joseph ».

— Mais, s'informa le secrétaire, souriant toujours et se tournant vers l'un des militants, pourquoi Dumitrescu a-t-il son casier au vestiaire des ouvriers? Je savais que les contremaîtres...

— C'est parce qu'il est démocrate, l'interrompit l'ouvrier qui était entré quelques minutes avant; et il ajouta d'une voix aiguë: Dumitrescu, c'est un gars qui mange les macaronis à la cuillère...

— Comment faut-il donc manger les macaronis? demanda le secrétaire d'une voix traînante, tandis que les autres continuaient à rire.

— Vraiment, vous ne savez pas? répondit l'ouvrier d'une voix qui semblait de plus en plus aiguë et plus vive. Les macaronis ne se mangent pas; on les avale directement, et puis on recrache le trou!

— Qu'est-ce qu'il fait, cet homme? demanda soudain Chilian. Il ne se décide pas à monter?

L'homme aux macaronis riait encore avec les autres. Alors Chilian se leva lentement, et s'approcha de la fenêtre. En bas, il aperçut de nouveau Cupşa, auquel il ne pensait plus, revint à sa place, voulut dire quelque chose, puis se ravisa et descendit dans la cour.

— Qui attendez-vous, camarade? demanda-t-il à Cupşa. C'est à moi que vous voulez parler?

Cupşa s'approcha d'un pas lent et lourd, sans dire un mot. Arrivé près de Chilian, il s'arrêta, tourna légèrement l'épaule de son côté gardant le silence et continuant à remuer les machoires, l'expression taciturne.

— Comment vous appelez-vous? lui demanda encore Chilian sans attendre vraiment la réponse, assez impatient, un pied déjà posé sur les marches et prêt à remonter l'escalier.

— Cupşa, répondit l'autre en levant la tête.

— Cupşa? répéta Chilian, un peu surpris.

— Le camarade Voïnescu a dit que vous...

— Quel Voïnescu?

— Le pointeur de la nouvelle salle, de...

— Ah, bon! fit Chilian, se souvenant de celui qu'il avait appelé « un petit sbire tzariste », et reconnaissant en même temps Cupşa.

Celui-ci s'était arrêté, se rendant compte que Chilian le remettait maintenant et l'examinait attentivement, et il se demandait comment Chilian allait réagir. Mais après avoir dit « Ah, bon! », ce dernier haussa les épaules et se tut, baissant les yeux. On ne pouvait rien déchiffrer sur son visage, et cela étonna quelque peu Cupşa, et aggrava son expression hargneuse.

— Eh, bien! dit finalement Chilian, impatient — qu'est-ce que vous me voulez? En quoi puis-je vous être utile?

Son ton était sec, légèrement agacé, il donnait l'impression de vouloir entendre au plus vite et aussi brièvement que possible ce que l'autre avait à dire, pour pouvoir remonter l'escalier. Cupşa le regarda d'un air hébété, recula, remua sur place comme si c'était lui qui avait été pressé, et articula d'une voix cassée, de basse enrouée:

— Le camarade Voïnescu m'a dit de cesser le travail. Il prétend que c'est vous qui avez donné l'ordre...

— C'est vrai, reconnut Chilian simplement; et il vous a envoyé chez moi?

— Oui, répondit Cupşa, stupéfait de voir que Chilian connaissait toute l'histoire et se conduisait pourtant de cette façon.

— Et maintenant, que voulez-vous de moi? demanda Chilian, qui tenait toujours le pied droit sur la première marche de l'escalier et jetait sans cesse autour de lui des regards ennuyés. En entendant cette question, Cupşa détourna les yeux d'un air désemparé, puis examina pendant quelques instants Chilian avec la plus grande attention, mais parce que le visage de celui-ci restait indifférent et impassible, il toussota une ou deux fois sans raison et dit, comme s'il avait peine à y croire lui-même:

— Qu'on me donne l'argent que j'ai à toucher; sept jours pour ce mois-ci et trois jours pour le mois dernier, quand on a oublié de pointer le temps que j'ai travaillé dehors, au triage, en même temps que...

— C'est bon! l'interrompit Chilian impatienté, on vous donnera votre argent!

Cupşa se tut et ouvrit de grands yeux.

— Mais alors quoi? fit-il d'une voix si stridente qu'une dactylo, dont on entendait crépiter la machine dans le voisinage, passa, par l'une des fenêtres, sa tête aux cheveux ébouriffés et à l'expression dure; mais, apercevant Chilian, elle se retira vivement.

Chilian l'avait vue mais il fit signe à l'autre de continuer. Cupşa poursuivit d'une voix plus basse:

— Alors quoi, je ne suis plus bon à rien, moi? Parce que trois types sont arrivés d'Oltenița, des blancs-becs qui ne sont pas fichus de...

— Il ne s'agit pas de ça, l'interrompit Chilian, vous allez prendre vos bagages et libérer la place que vous occupez au dortoir...

Chilian parlait d'un air d'indifférence ennuyée dont Cupşa fut tellement surpris qu'il commença à s'agiter sur place, regardant stupidement autour de lui, comme si, d'un moment à l'autre, il s'attendait à voir Chilian éclater de rire, lui taper sur l'épaule, etc. Un moment, il s'imagina que peut-être Chilian ne l'avait pas reconnu (mais, deux jours auparavant, il était pourtant intervenu, en présence de tous les autres, pour autoriser Cupşa à interrompre son travail sans retenue sur le salaire, parce qu'il s'était blessé à la jambe) et il précisa:

— C'est moi qui ai eu un accident à la jambe, quand j'ai été me faire soigner au cabinet médical par la demoiselle docteur et que vous y étiez aussi...

— Mais oui, bien sûr — dit Chilian, qui semblait radouci, bien que son visage gardât son air d'ennui — seulement vous ne pouvez plus travailler là-bas.

— Eh bien, moi je ne comprends pas comment ça se fait... essaya de protester de nouveau Cupşa. Mais Chilian lui dit, en montant la marche sur laquelle il avait posé le pied:

— On ne va pourtant pas recommencer toute l'histoire! Venez demain, vous toucherez votre argent et...

— Je pourrais, si vous êtes d'accord... — dit Cupşa, se lançant dans une nouvelle tentative, toujours plus étonné par l'attitude de Chilian, mais le front plissé et ses épais sourcils couvrant à moitié ses yeux — je pourrais travailler, si vous êtes d'accord, dans un autre atelier, je...

— Oui? fit Chilian d'un air étonné et las; puis, sortant son mouchoir, il s'épongea le cou et le visage. Et où croyez-vous pouvoir travailler?

— Où? répéta vivement Cupşa. N'importe où. Là où vous voudrez, où vous penserez que ça ira...

— Où ça ira? demanda Chilian avec un sourire moqueur, le fixant de ses yeux mi-clos, ironiques. Vous n'accepterez pas, là où ça pourrait aller!...

— Que si, dit Cupşa d'un ton résolu, en suivant attentivement des yeux Chilian qui continuait à sourire, et en essayant de s'expliquer la conduite de celui-ci. Si c'est nécessaire, je puis travailler même à la fonderie, on m'a dit que...

— Qu'est-ce qu'on vous a dit? l'interrompit Chilian, de plus en plus gai, inexplicablement gai, avec la même nuance légèrement gouailleuse.

— On m'a dit que là-bas on paie assez bien... répondit Cupşa, hésitant. C'est vrai que le travail est aussi assez... et il s'arrêta brusquement, essayant de lire sur le visage de Chilian s'il était dans la bonne voie.

— Alors, dit Chilian sans se presser, vous n'avez pas peur de travailler?

— Oh, je ne crains aucun travail, je ne recule devant rien! précisa Cupşa en baissant les yeux; et, pour la première fois, son air de stupeur disparut et fit place à sa vraie expression, presque provocante et sombre; le timbre même de sa voix devint rude, comme s'il invectivait Chilian pour la façon inconséquente et bizarre dont il se conduisait.

En effet, sur les tempes de Cupşa avaient paru quelques petites gouttes de sueur, dues plutôt à l'effort que lui demandait la discussion avec Chilian qu'à la forte chaleur. Chilian eut l'air de soupçonner la concentration intense, fatigante de Cupşa, qui essayait par tous les moyens de garder sa place à l'usine, dans n'importe quel service, et il dit vivement, voulant mettre fin à l'entretien:

— Mais pourquoi ne voulez-vous pas apprendre un métier?

— Un métier? demanda Cupşa en jetant un regard étonné à Chilian, qui se rendait compte à présent que cette forte surprise de Cupşa était une façon de dissimuler, de gagner du temps, d'éviter de trahir ses véritables réactions.

Il en fut de nouveau énervé et dit, cette fois, d'une voix rude et impatiente;

— Ça vous étonne? J'ai dit un métier. Il faut essayer d'apprendre un métier! D'acquérir une qualification professionelle.

— Une qualification, voilà! admit doucement Cupşa, feignant de ne pas remarquer le ton énervé de l'autre.

Au bout de quelques instants, il ajouta:

— Vous n'avez pas besoin de moi! Il y en a bien assez qui voudraient acquérir une qualification, et des plus jeunes, et...

— Eh bien, voyez-vous — fit Chilian, et, presque miraculeusement, il eut de nouveau sur les lèvres ce sourire léger, paresseux, ironique — c'est que nous n'en avons pas assez, de ceux qui veulent se qualifier. Ni des jeunes, ni... Mais quel âge avez-vous donc?

— Moi? fit l'autre sans raison, avec le même air soumis; puis il ajouta très vite, craignant de voir Chilian s'énerver: Je n'ai pas loin de trente ans...

— Très bien! dit Chilian, et il le regarda, paraissant enchanté de l'avoir mis dans l'embarras. Nous ferons de vous un homme...

— Pour ce qui est de la qualification — dit Cupşa après avoir regardé attentivement Chilian pour apprécier si en dépit de son sourire celui-ci ne plaisantait pas — pour ce qui est de la qualification, ce n'est peut-être pas possible... Non, ce n'est vraiment pas possible.

— Pas possible? demanda Chilian. Pourquoi n'est-ce pas possible? Il y a moins à gagner?

— Oui, reconnut Cupşa, soudain abattu, on ne gagne pas beaucoup d'argent...

— Pas beaucoup, reconnut Chilian avec mépris, un peu gêné aussi de ce qu'il disait. Mais vous irez à l'école, et dans six mois tout au plus...

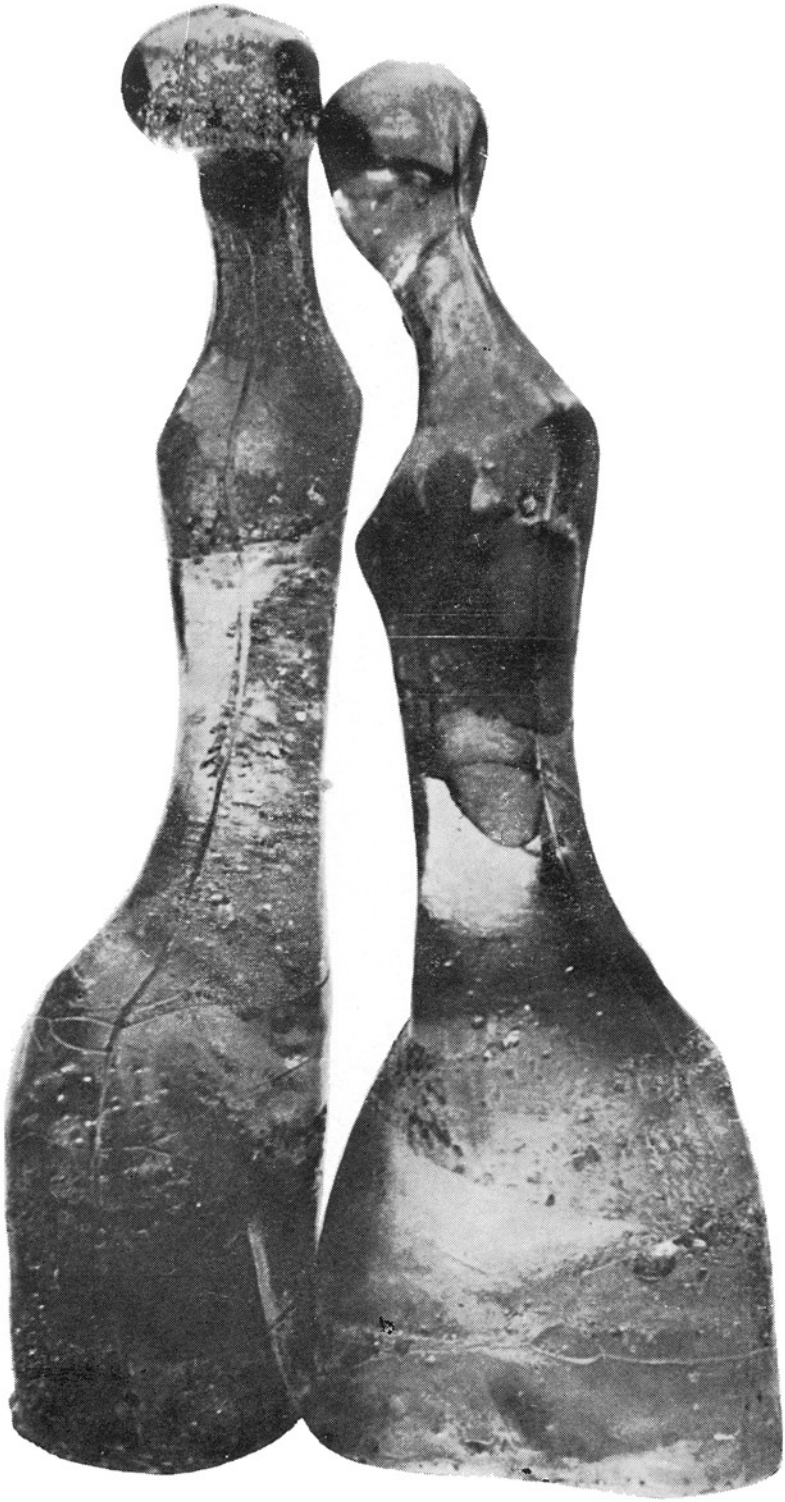
Cupşa, cependant, se taisait, l'épaule tournée vers Chilian, la tête penchée, rembruni et maussade; et pour la première fois il semblait vaincu. Il ne disait rien mais son visage était devenu presque menaçant; il semblait furieux comme un taureau piqué par les lances des picadors et qui, fou de rage, se précipite les cornes en avant dans la palissade circulaire qui se trouve devant lui.

— Vous êtes marié? lui demanda Chilian. De quel endroit êtes-vous?...

— Je suis marié, répondit Cupşa. J'ai deux petites filles et des beaux-parents...

« Il leur envoie de l'argent! » songea Chilian, et il dit aussitôt, sans d'ailleurs témoigner la moindre compassion, mais plutôt comme s'il parlait à cet ouvrier à moitié paysan seulement à cause de cette forte chaleur qui empêche tout effort, pour mettre fin à une situation désagréable:

CONSTANTIN DIPȘE : Les Daces au Danube, aujourd'hui. La centrale hydraulique des Portes de Fer



ZOE BĂÏCOÏANU: Silhouettes

— Qu'êtes-vous venu faire ici? Chez vous, au village, vous n'avez donc pas trouvé de travail?

Cupşa ne répondit pas, voulant laisser entendre que, si l'autre ne pouvait l'aider en aucune façon, il n'avait aucune raison de poursuivre l'entretien.

— Où habitez-vous, lui demanda encore Chilian. Dans les baraques?

— Dans les baraques, répondit Cupşa et, tout à coup, sans savoir pourquoi, quelque chose lui fit reprendre espoir. Regardant Chilian en face, il lui dit, pour la première fois d'une voix un peu plus gaie: Alors, je pense qu'à partir de demain je pourrai reprendre le boulot... A présent, nous sommes installés derrière l'usine, où il y a les wagons; c'est là que nous déposons les pièces de fer, du côté de la barrière en barbelés, ce qui fait que...

— Demain matin, vous passerez à la caisse; vous savez où c'est, à côté de la comptabilité, dans le pavillon de l'administration, et vous toucherez le reste qui vous est dû. Je téléphonerai pour qu'on vous établisse un compte à part. Bonjour!

Ayant dit cela d'une voix sèche et sans le regarder, Chilian monta l'escalier d'un pas alerte.

Le lendemain, avant sept heures du matin, Cupşa attendait dans le corridor du premier étage du pavillon de l'administration, où se trouvaient la comptabilité, la caisse, etc. Il assista à l'arrivée des employés et de quelques automobiles qui amenaient le personnel dirigeant de l'usine, dont les bureaux se trouvaient dans le même bâtiment. Il entendit des portes claquer, les premiers dialogues du matin, les pas de tous ces gens qui semblaient peu pressés de s'asseoir, de s'isoler derrière leurs bureaux ou leurs guichets; il avait l'impression d'entendre le bruit confus de ce mécanisme administratif qui se mettait peu à peu en mouvement.

Ce n'est que vers huit heures qu'il parvint à parler à l'un des caissiers qui, après l'avoir laissé attendre environ une demi-heure, l'envoya au service de la comptabilité, une grande salle pleine de bureaux derrière lesquels se tenaient des hommes fort importants et aussi un grand nombre de femmes d'âges différents, mais toutes — à ce qu'il semblait à Cupşa — très distinguées, et même celles qui avaient les cheveux blancs semblaient maquillées, tant elles avaient un visage jeune et soigné. Finalement, après être entré dans plusieurs bureaux, après avoir patienté, il exposa son cas à quelques fonctionnaires qui semblaient fort importants et en même temps très ennuyés de l'être. Vers dix heures, Cupşa était de nouveau à la caisse — où se trouvait son bon de paye, dûment rédigé et approuvé — attendant de recevoir son dû. Il se tenait dans le corridor, assis sur un banc étroit, peint en brun, tandis que le caissier, un homme grand et gros avec des manches de lustrine, allait çà et là dans le corridor, laissant la porte de son bureau — juste en face de Cupşa — toujours ouverte.

Il était près de onze heures quand le caissier mit fin à son va-et-vient entre un bureau et l'autre — tenant parfois à la main d'immenses feuilles de papier et soufflant fortement, comme un ours apprivoisé — et s'enferma dans son bureau, à la vitre duquel Cupşa frappa une ou deux fois, jusqu'au moment où le caissier, qui était seul dans la pièce, lui cria, sans ouvrir son guichet, mais d'une voix paisible, de prendre patience. Lorsque quelqu'un entra — un autre employé — Cupşa, qui se promenait impatiemment dans le corridor, aperçut par la porte entrouverte le gros caissier — une serviette pendue à son cou comme un losange blanc — qui prenait son café au lait en buvant à même une bouteille d'un demi-litre. Devant lui se trouvaient divers aliments, mais Cupşa ne put distinguer ce que c'était, parce que la porte se referma presque aussitôt.

C'est là que, vers onze heures, attendant toujours, il fut retrouvé par Chilian qui parut au haut de l'escalier sans manifester le moindre étonnement de le trouver là. Chilian était accompagné d'un homme et d'une femme, dont il se sépara devant le bureau du caissier, où il entra après avoir jeté à Cupşa un regard bref et indifférent. Il ressortit assez vite, longea le corridor, passa près de Cupşa et disparut vers la droite. Cupşa ne pensait plus à lui quand Chilian reparut, sortant d'un bureau qui se trouvait presque vis-à-vis de la caisse, et où Cupşa ne l'avait pas vu entrer. Chilian se dirigeait déjà vers la sortie, sans paraître avoir reconnu Cupşa, quand, près de l'escalier, il sembla se souvenir tout à coup de quelque chose. Il s'arrêta et, faisant demi-tour sans trop de hâte, demanda à Cupşa sans le regarder, d'une voix inexpressive et indifférente:

— On ne vous a pas encore remis votre argent?

— Pas encore, répondit Cupşa en se levant lentement. Je pense qu'on me le donnera quand même aujourd'hui...

Chilian ne répondit rien et, après un moment de méditation, l'air absent, jouant avec un trousseau de clés qu'il regardait de temps en temps d'un air étonné, il fit quelques pas lents et s'approcha de Cupşa.

— Il faudra attendre, lui dit-il, en examinant la pointe de ses souliers avec la même mine étonnée qu'il avait eue en jouant avec ses clés, je crois que l'argent n'est pas encore arrivé de la banque...

— Le caissier est pourtant là, dit Cupşa, je l'ai vu dans son bureau.

— Venez avec moi, dit Chilian après l'avoir regardé quelques instants d'un air toujours surpris, comme s'il n'avait pu approfondir la phrase toute simple que Cupşa venait de prononcer.

Tout en parlant, il se dirigeait vers la sortie, mais, s'étant rendu compte que Cupşa ne le suivait pas, il s'arrêta et lui dit de son air toujours las:

— Vous pouvez venir sans crainte, on ne payera pas avant une heure. Ce n'est pas la peine de rester ici pour gêner les employés! Venez, je veux vous montrer quelque chose!

Cupşa le suivit sans entrain, ne comprenant pas ce qu'on lui voulait, et ils arrivèrent ainsi dans la cour de l'usine. Là, ils prirent à droite et, passant auprès des forges, arrivèrent devant l'atelier de fabrication de l'outillage. (Le chemin avait été pénible, parce que Chilian était sans cesse arrêté par différentes personnes, en général des ouvriers ; une fois même, avant d'entrer dans l'atelier d'outillage, qui était en face, il fut appelé au téléphone à la section d'entretien général.)

Quand ils entrèrent dans la salle de l'atelier d'outillage, Cupşa qui connaissait très peu l'usine — il n'y travaillait que depuis quatre mois et seulement dehors, dans la cour — fut surpris, au début, par le bruit si léger, si ténu, des machines, par l'air chaud, sans odeurs désagréables, par le parquet qui recouvrait le sol, par les ouvriers dont la plupart portaient des salopettes blanches — d'autres étaient vêtus de longues blouses bleues — par les grandes machines, tres propres, d'une grande précision, qui ne demandaient pas d'autre effort qu'une surveillance attentive. Dès qu'ils furent entrés, Chilian prit à gauche et, après avoir passé auprès d'un petit tour auquel travaillait un vieil ouvrier à lunettes, en pantalon de ville, qui le salua en inclinant légèrement la tête, il s'arrêta auprès d'un tour pour grandes pièces; c'était d'ailleurs le plus grand tour de toute la salle. Là se trouvait un homme bien bâti, aux cheveux noirs et fournis, avec une figure longue et harmonieuse, qui, en les apercevant, arrêta le tour et, sans plus s'occuper de la pièce à laquelle il travaillait, s'éloigna de sa machine et se mit à parler à Chilian. Un très jeune homme — il devait avoir dans les dix-neuf ans — que Cupşa n'avait pas remarqué jusqu'alors, s'approcha d'eux et, mettant la machine en marche, poursuivit le travail que l'autre tourneur avait interrompu, en maniant les leviers de commande avec beaucoup de précision et d'adresse. L'ouvrier, tout en continuant à parler et à plaisanter avec Chilian — il avait une jolie bouche et des dents très blanches, brillantes, comme celles d'un acteur de cinéma — se mit à nettoyer, avec un crochet de fer, le bâti de la machine enlevant les copeaux d'acier qui s'étaient accrochés et enroulés à l'écran métallique, en longues spirales régulières d'un violet vif. Puis il prit de la charpie de coton et essuya minutieusement, avec des gestes lents, ses mains blanches, fines et puissantes; après quoi, sans cesser de parler à Chilian, il frotta le couvercle de la boîte de vitesses, d'ailleurs très propre, tout en contrôlant de temps à autre, d'un œil assez indifférent, le travail de l'apprenti. Le vieux qui travaillait au petit tour arrêta lui aussi sa machine et s'approcha des deux autres, auxquels il montra une pièce minuscule qu'il tenait à la main et que, d'un geste presque réflexe, le grand ouvrier prit et mesura avec le pied à coulisse. Puis il se retourna et ordonna au jeune homme d'une voix molle, comme en passant:

— Va chercher les couteaux! Les bons de commande sont signés.

Le jeune homme hocha la tête sans lever les yeux, tandis que l'ouvrier continuait à parler et à plaisanter avec les deux autres. Cupşa restait en arrière et personne ne faisait attention à lui. Chilian lui-même semblait avoir oublié sa présence. Mais quand il voulut s'en aller, quittant les deux autres qui retournèrent presque aussitôt à leurs machines, il fit signe à Cupşa de le suivre. Tous deux se dirigèrent vers le fond de la salle. Là, derrière des écrans métalliques, se trouvait une équipe de soudure autogène — composée de trois hommes — qui faisait une sorte de travail d'entretien (soudant les pièces fissurées ou cassées, collant les petites plaques Widia sur

les supports, etc.). L'un des membres de l'équipe, un homme de forte corpulence, chauve, le chef apparemment, était justement en train de souder quelque chose par terre. Il travaillait avec attention, mais en entendant la voix de Chilian il se leva et lui parla en élevant le ton et en faisant de grands gestes. Cupşa resta un peu en retrait, examinant avec attention une grande machine, différente des autres machines-outils de la salle et auprès de laquelle se trouvait un seul homme, très grand, qui mangeait un sandwich. Contrairement à ce qui se passait pour les autres machines, ici la pièce travaillée n'était pas visible et Cupşa regardait avec stupeur cette machine massive, étincelante de propreté, qui émettait un étrange sifflement (c'était une rectifieuse), de sorte que ce n'est qu'assez tard qu'il remarqua l'ouvrier qui parlait haut et remuait ses bras comme une pieuvre en s'adressant à Chilian. Cupşa s'approcha, curieux de savoir ce qui arrivait; quand il se trouva près de Chilian, il remarqua que celui-ci souriait, et même qu'il s'était mis à rire, ce qui semblait convenir au soudeur, qui se prit à crier et à gesticuler de plus belle.

C'est seulement au bout de quelques minutes que Cupşa finit par comprendre que l'homme se plaignait d'un certain Chiriacescu. Chilian, après l'avoir écouté patiemment, lui dit quelques mots qui échappèrent à Cupşa mais qui, de la façon la plus inattendue, firent éclater de rire celui qui tout à l'heure avait crié et s'était agité. Son rire gagna ses compagnons qui, jusqu'alors, l'avaient écouté en fronçant les sourcils. Alors Chilian s'approcha d'un petit homme bedonnant au visage très grave, portant une longue blouse bleue, qui l'entraîna dans un bureau voisin, séparé de la salle par une paroi vitrée. Là — après avoir demandé à un employé qui écrivait, penché sur sa table, de chercher un papier dans une cartothèque — il expliqua quelque chose à Chilian en tournant sans cesse autour de lui, parce que celui-ci ne l'écoutait pas attentivement, mais regardait dans la salle à travers la paroi vitrée. Cupşa, qui était resté dehors, le vit parler longuement au téléphone, puis ressortir du bureau, l'air assez pressé, et se diriger vers la sortie.

Resté seul, Cupşa erra quelque temps encore parmi les machines et les ouvriers qui ne lui accordaient aucune attention, quand tout à coup il se souvint de l'argent qu'il devait toucher et se dirigea à pas pressés vers l'une des portes de la salle. Au moment de sortir, il rencontra Chilian qui revenait justement et qui, dès qu'il l'aperçût, se réjouit sans motif apparent. Il ralentit son allure — car jusqu'alors il avait marché très vite — et, prenant amicalement Cupşa par le bras, lui fit rebrousser chemin à petits pas.

— Ça vous plaît, ici? lui demanda-t-il sans transition, avec une mine réjouie. Vous aimeriez y travailler? Et, disant ces mots, sans attendre la réponse de Cupşa, il s'approcha d'une fraiseuse.

Auprès de la machine se trouvait un jeune homme d'environ dix-huit ans, le visage constellé de furoncles, avec des cheveux châtains très longs et poisseux de brillantine — qui se tenait dans une attitude grave, suivant des yeux les mouvements lents du support de la machine.

— Quel âge as-tu? lui demanda Chilian, souriant sans raison.

— Moi? demanda le fraiseur en regardant fixement Chilian qu'il ne connaissait pas. Il hésitait, ne sachant s'il fallait ou non lui répondre. Dix-neuf ans et demi, dit-il finalement.

Le jeune homme avait parlé d'un air morne, comme s'il faisait une concession à Chilian, mais celui-ci écouta la réponse avec une politesse exagérée, puis il se mit à rire et, sans dire un mot, reprenant Cupşa par le bras, il le mena auprès d'un banc d'ajustage de précision. Une équipe composée d'une dizaine d'ouvriers y travaillait, et Cupşa les compara naïvement, en pensée, à des « bijoutiers », par le fait que ces hommes vêtus de blouses grises, qui se tenaient devant leur établi dans des positions dégagées, travaillaient d'une façon désinvolte et sans effort apparent. Cupşa en fut stupéfait et il les situa du coup à l'échelon le plus élevé qu'il eût connu, celui de « bijoutier », parce qu'un jour dans une petite ville de Transylvanie, il était entré dans le corridor d'une maison sur la façade de laquelle une plaque portait en lettres d'or les mots: « *Bijoutier et horloger* ». En entrant dans la cour intérieure, Cupşa avait passé auprès de l'atelier qu'annonçait l'enseigne; et comme il voyait pour la première fois de sa vie un horloger à son établi, la loupe fixée à l'œil, Cupşa — qui était encore assez jeune à l'époque — se figura que cet homme était un « bijoutier ». Il faut dire qu'il n'avait pas lu le second mot écrit sur l'enseigne. Plus tard, il avait appris que ces artisans étaient aussi nommés « horlogers », mais dans son esprit la plaque aux lettres d'or gardait son prestige intact; il se disait, en effet, que le mot

« bijoutier », écrit en caractères gothiques, était un terme plus distingué pour désigner le métier d'horloger; il avait gardé cette réflexion pour soi, hésitant à demander des explications, et n'éprouvait d'ailleurs aucun besoin d'être éclairé sur ce point.

— Alors, ça vous plaît? lui demanda Chilian toujours de son même air jovial. Dites, Cupşa? Hein? Comment ça vous semble-t-il? Plus facile ou plus dur que de transporter des rails sur les épaules?

Mais il n'attendit pas la réponse, parce qu'il tourna les talons et sortit lentement de la salle, en faisant signe à Cupşa de le suivre. Celui-ci regardait toutes les machines qui l'entouraient, et surtout le banc d'ajustage de précision, avec une stupeur et un respect incontestables, mais cette stupeur et ce respect n'étaient pas excessifs, parce qu'il considérait toutes ces choses comme appartenant à un monde extérieur à lui, auquel, de toute façon, il n'avait aucun moyen d'accéder; et c'est pourquoi, tout en s'émerveillant, il leur témoignait un vague mépris teinté d'indifférence.

...Au bout d'un quart d'heure, ils se trouvaient ensemble dans la seconde salle de la section des wagons. A deux reprises, Cupşa essaya de se séparer de Chilian pour aller toucher son argent à la caisse, mais Chilian, bien qu'ayant l'air de ne faire aucun cas de sa présence, ne le laissait pas partir. (Il passa même un coup de fil au caissier, pour savoir si l'argent de Cupşa était arrivé, et il prévint ce dernier qu'il pourrait aller le chercher jusqu'à trois heures.) A mesure qu'ils traversaient les salles, à mesure qu'ils voyaient un plus grand nombre de machines, d'installations, de gens et de lieux de travail différents, Cupşa était étonné de constater combien de monde connaissait Chilian, des dizaines, des centaines d'hommes très différents, qui l'interpellaient de la façon le plus inattendue. Deux d'entre eux élevèrent même la voix — une soudeuse d'une quarantaine d'années et un gringalet au timbre puissant — mais tous, en général, lui faisaient bon accueil, ce qui intimidait un peu Cupşa. Chilian ne se conduisait pas à l'égard des ouvriers de la façon qu'il attendait. (Il avait vu à plusieurs reprises des hommes assez importants qui essayaient de gagner les ouvriers en leur témoignant une fausse familiarité, en leur donnant des tapes sur l'épaule, en plaisantant avec eux, en établissant une sorte d'intimité, en les tutoyant, etc.) Chilian, lui, traversait les salles, passait près des machines, contournait les piles de pièces et écoutait ce que chacun lui disait, depuis les plus modestes ouvriers, jusqu'aux contremaîtres et aux ingénieurs, mais toujours avec un air passablement ennuyé, voire même sombre ou distrait. Parfois il quittait un homme au milieu d'une phrase, ou bien l'interrompait pour lui demander un détail sans importance, ou, encore, d'autres fois, pour lui poser une question sérieuse, essentielle, après quoi il semblait réfléchir profondément, ne donnait aucune réponse et repartait en haussant les épaules. Cupşa s'attendait à ce que les hommes ainsi traités par Chilian réagissent d'une façon quelconque, qu'ils se fachent ou tout au moins le regardent en silence mais avec colère. Une fois, quand Chilian avait brusquement tourné le dos à un ajusteur d'une taille gigantesque, le laissant parler, et s'était éloigné de son air impassible, sans hâte, Cupşa avait effectivement surpris sur le visage de l'homme un rictus de fureur et avait craint que celui-ci, dans un premier élan d'indignation, ne frappât Chilian avec le levier qu'il tenait à la main. L'attitude de Chilian vis-à-vis des ouvriers surprenait tellement Cupşa, que ce dernier commença à s'en méfier. C'est pourquoi il n'osait pas trop le contredire, et quand Chilian lui dit de son air indifférent qu'il pouvait encore tarder à passer à la caisse, il se soumit. Il ne comprenait d'ailleurs pas l'intention de Chilian, ni pourquoi celui-ci lui avait ordonné de le suivre, et cela augmentait encore son inquiétude. (Il essaya à deux reprises de parler de son maintien à la fabrique, mais, voyant que cela ne menait à rien, il voulut au moins arracher à Chilian la permission de continuer à habiter les baraquements de l'usine. Chilian refusa d'un ton sec, passant outre à ces questions sans importance, positives, pour se cantonner dans la zone des généralités, comme un homme que tout cela ennuyait prodigieusement.)

— Vous avez faim? demanda Chilian à un moment donné (ils étaient à la section des wagons, entre les grands châssis des wagons de 50 tonnes, sur lesquels les équipes de soudure électrique tiraient leurs longs câbles).

Cupşa leva les yeux, essayant de se rendre compte si l'autre plaisantait, mais s'apercevant que Chilian était sérieux, grave, il dit:

— Je n'ai pas faim, mais il faudrait peut-être quand même que je vous laisse à vos affaires et que j'aille...

— Il vous plaît, mon métier? l'interrompit Chilian en s'accrochant à de grandes pièces mises au rebut et qui attendaient d'être renvoyées à la fonderie.

— Je ne sais même pas de quelle sorte de métier... Pour être sincère, je ne pourrais pas vous le dire!... Et, comme s'il voulait s'excuser d'avoir donné une réponse aussi vague, Cupşa sourit d'un sourire étrangement enfantin pour son visage généralement sombre.

— Moi aussi, je commence à avoir faim! fit Chilian, comme s'il avait oublié la question qu'il venait de poser. Si vous avez encore un peu de patience, nous pourrons aller ensemble... Hé! Stoïan! cria-t-il tout à coup, appelant un homme très grand et très maigre, vêtu d'une blouse bleue, qui longeait le mur de la salle. Qu'est-ce qu'elles font là, ces pièces?

— Il n'y a pas de place pour le moment à la fonderie, dit l'homme interrogé, en s'arrêtant. Vous ne nous permettez plus de les mettre au dépôt!

— Enlevez-les! dit Chilian en poursuivant son chemin sans plus regarder le contremaître. Mais celui-ci, après avoir jeté un regard intrigué à Chilian qui passait son chemin, l'air ennuyé, bougeant à peine les pieds parmi les carcasses des wagons, dit à voix basse, comme si Chilian s'était encore trouvé à côté de lui:

— Vous savez bien que la semaine dernière on a eu toute une histoire avec ceux de là-bas, et que le camarade Chiriacescu nous a interdit...

— Enlevez-les, enlevez-les vite... fit Chilian calmement; puis il s'arrêta, se tourna vers le contremaître et le regarda, l'espace d'un instant, avec une telle attention, que celui-ci rougit jusqu'à la racine des cheveux, croyant avoir dit une grosse bêtise. Donnez-moi une cigarette, lui dit Chilian. Et, après l'avoir allumée, il demanda: Où est le camarade Martin?

— Au ministère, il n'est pas encore de retour...

— Quand il sera là, dites-lui de passer chez moi pour me mettre au courant. Je reste ici jusqu'au soir!

— Il vaudrait mieux que vous le voyiez après... mais Chilian était déjà parti, sans écouter ce que l'autre avait encore à dire, et le contremaître, après l'avoir suivi des yeux, s'éloigna en hâte.

— Combien pensez-vous toucher? demanda Chilian à Cupşa, avec une familiarité inattendue. Vous avez fait vos comptes?

— Je n'y ai pas pensé, dit Cupşa très vite, mais dix journées de travail au montage, dont sept...

— Chilian! cria quelqu'un derrière eux, et au bout de quelques secondes ils furent rejoints par un homme d'une cinquantaine d'années, au visage fatigué et portant une blouse très propre, qui s'approchait, suivi d'un petit cortège, composé sans doute d'ingénieurs et de contremaîtres.

Chilian s'arrêta, tourna la tête pour voir qui l'appelait et eut l'air de vouloir continuer son chemin; mais, ayant fait quelques pas, il s'arrêta pourtant, attendant que l'autre se fût rapproché il avait toujours son expression indifférente et jouait de nouveau avec ses clés, qu'il considérait comme s'il venait de les découvrir à l'instant même.

— Que faites-vous donc, camarade? lui demanda le personnage à la blouse impeccable, après avoir contourné à petits pas pressés un tour immense auquel personne ne travaillait. Que faites-vous donc, je vous ai donné un coup de téléphone à minuit, et pourtant...

— Cette nuit? s'étonna mollement Chilian. Pourquoi cette nuit? Vous ne deviez venir que lundi...

— Je reviens... nous revenons dans une dizaine de jours! Je vous ai apporté quelque chose, une cravate. Si elle ne vous plaît pas, vous pouvez en faire cadeau à votre tour!

Le petit homme se mit à rire, non de ce qu'il avait dit, mais à cause, eût-on dit, de sa joie d'avoir rencontré Chilian. Il le touchait à tout moment, lui prenait le bras, le tenait par les boutons de son veston et se retournait de temps en temps pour jeter un regard satisfait vers ceux qui le suivaient à une distance respectueuse.

— Une cravate? demanda Chilian avec un vague mépris. Puis, regardant du côté où se trouvait Cupşa, derrière le « cortège », il ajouta: Vous aurez des ennuis avec ceux de la forge! On ne leur a pas payé les heures de travail supplémentaires...

Le petit homme se tourna vers Chilian en riant, comme s'il s'était soudain souvenu de quelque chose, puis il lui dit en lui prenant le bras:

— Faisons quelques pas... Leurs heures supplémentaires ne me concernent pas, c'est Cambrea qui doit trancher cette question avec le ministère ! Quand prenez-vous votre congé ?

Chilian haussa les épaules sans répondre.

— Passez donc un soir chez nous ! Vous entendrez des choses intéressantes... Il paraît que vous êtes en train de terminer le prototype de Friedländer. La commission ne s'est toujours pas réunie ?

— Ils sont tout le temps obligés de rectifier le projet, dit Chilian. Ils mériteraient de recevoir des primes, tous, tant qu'ils sont ! Mardi, ils ont passé la nuit à travailler pour qu'on puisse faire les essais dans la matinée !

— Rappelez-le moi demain matin, à la réunion. A propos, camarade, comment vous portez-vous ? Je vois que vous êtes essoufflé, vous avez trop grossi...

Chilian branlait la tête comme s'il sommeillait et tournait sans cesse ses regards indifférents de tous côtés. L'autre marchait près de lui à petits pas pressés, touchant à tout moment son bras ou au moins le tissu de son costume, riant sans raison, avec des mouvements très vifs. Chilian le regardait parfois de côté et souriait, surpris par ce débordement de gaieté sans cause visible. Peu à peu, à côté de la joie et de la vivacité de l'autre, son indifférence coutumière parut céder. Cupşa l'avait d'abord suivi, marchant à côté du groupe ; puis, s'imaginant que ce « grand chef » qui avait été si heureux de voir Chilian et qui se tenait maintenant auprès de lui, parlant sans cesse et riant souvent sans raison, l'emmenait à un endroit où lui-même n'avait que faire, il s'arrêta et les laissa s'éloigner.

Au moment de quitter la salle, Chilian s'arrêta et dit, comme si la joie manifestée par le petit bonhomme, du moment où il l'avait rencontré, l'incommodait :

— Maintenant, il faut que je retourne là-bas. Salut ! Et, sans attendre de réponse, il partit.

— Hé, Chilian, Chilian ! le rappela l'autre en riant.

Chilian se retourna mollement et regarda, de mauvaise humeur, derrière lui. Mais l'homme qu'il venait de quitter ne dit plus rien ; il le regardait simplement, les poings sur les hanches, avec une expression si chaleureuse que Chilian rougit et que son air d'indifférence et d'ennui s'évanouit. Il eut à son tour un rire spontané.

— Vous viendrez avec moi, dans dix jours... dit Chiriacescu, et, après lui avoir adressé un signe de la main, il poursuivit rapidement sa route, suivi par ses ingénieurs graves et distants.

Chilian repartit, mais, au lieu de passer par la salle, il obliqua vers la gauche. D'un pas rapide, il allait maintenant à l'atelier de mécanique lourde. Ce n'est qu'arrivé là qu'il se souvint de Cupşa et s'arrêta, regardant à tout hasard autour de lui. Puis il partit plus loin, mais dans le premier bureau qu'il trouva sur son chemin, il entra et téléphona à la caisse qu'il ne fallait rien payer pour l'instant à Cupşa.

Fragment du roman Francisca, *1965*

En français par CONSTANTIN BORĂNESCU

I O N H O R E A (n. 1929)

En marche

Etre le signe de ces temps
Dans lequel tu puisses retrouver
Durable, l'aiguillon ancien
Qui parcourut jadis, l'armée.
Etre parmi ces hommes aussi
Dont la pensée dure, auréole
Sur les ovations, les cris
Tels des oiseaux dans leur envol
Sur les saisons et le pays.
Du faîte du ciel on voit surgir
Leurs traces colorées soudain,
Etre le signe du lointain
Et quelquefois du souvenir.
Là-bas le silence est scellé
Au sein des lisses et rondes pierres
Sans mots qui puissent le troubler.
Et la sagesse plonge dans la terre.
Redire les portes du Baiser
Où dorment inséparables mages
Mes vrais parents du fond des âges
De par monts-prêtres mariés.
Etre l'homme-temps qui a conduit
Sans se lasser par monts, par vaux,
Vers les rivières ses troupeaux.
L'homme-fontaine qui bien s'y prit
Dont tu entends le vol de plomb.
L'homme-fleuve dans la plaine de Dieu
L'homme-blé, l'homme-flamme selon
Que j'aille te rencontrer ou non,
Maudire ou invoquer le lieu
Où un tailleur de pierre, sculpteur
Détacha le tronc des hauteurs.
D'où l'oiseau s'est élancé
Vers l'au-delà et ses contrées.

En français par MARIA ROVAN

MIRCEA CIOBANU (n. 1940)

Confession du soir

Quand sonne l'heure au clocher de la lune,
Sphérique, et s'en détachent les anneaux
Un à un, dévalant vers les ténèbres
Et que l'étoile est trace de soleil.

Quand des déchets de lumière brûlée
Retombent, étincelles, copeaux blancs
Abattus aux chevilles des statues
Rêvant à leur moitié murée en roc.

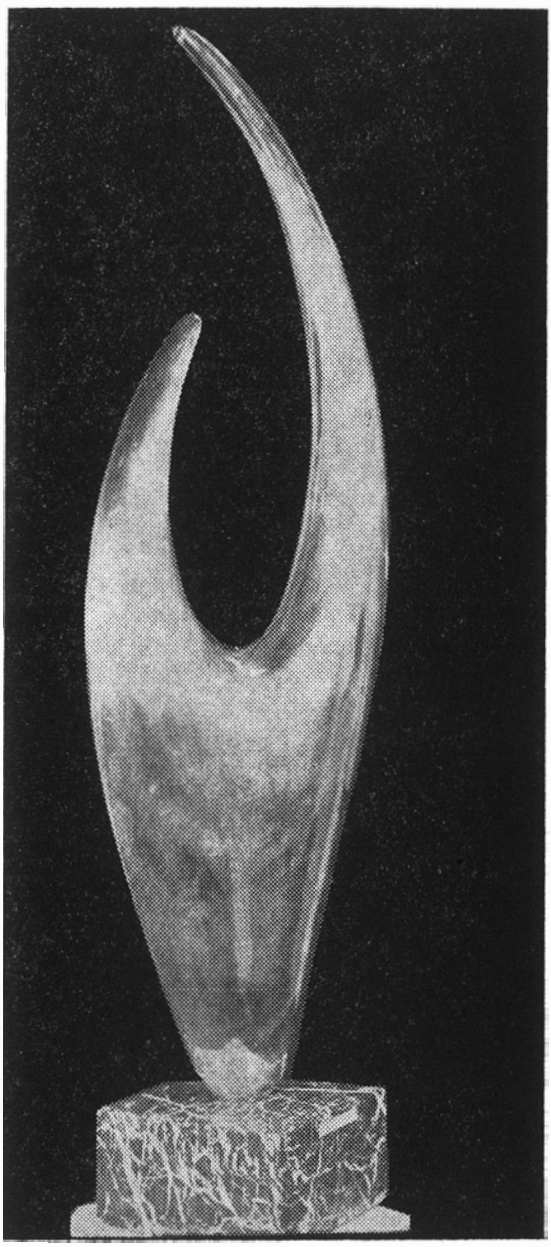
Quand les aciers comme serpents dépouillent
D'anciens camails spiralisés au tour
Et s'amoncellent des écailles bleues,
Souples, imaginant un long essor.

Lorsque scorie, et copeau, et limaille
Sont sueur des objets, et qu'aux abords
De l'action tombe tantôt la pluie
De leur sueur et tantôt de la mienne.

La main, corolle, aspire la fatigue
Issue des choses en vapeur sans nom.
Certifiant que j'ai brûlé en pierre,
En pain, et en acier de bouclier.

En français par ANNIE BENTOIU

«UNE TERRE NOMMÉE ROUMANIE»



IULIAN OLARIU : Sentiment pur

Notre patriotisme

Qu'est-ce que c'est que le patriotisme? C'est une question que me posât, il n'y a pas si longtemps, un jeune homme tout désorienté.

Le patriotisme — lui ai-je répondu — est un sentiment dont le contenu s'est modifié dans la suite des temps, tout en conservant un noyau stable. Patriote est celui qui aime sa patrie, mais la patrie à ses origines signifie le lieu où vivent les parents et, en dernière analyse, les parents eux-mêmes, ou mieux, les ancêtres. Il a existé des peuples migrateurs, nomades, se mouvant d'un lieu à l'autre, sans être liés au territoire et pourtant ils possédaient des biens d'ordre moral, le culte des ancêtres et souvent ils emportaient avec eux «la patrie », c'est-à-dire les dépouilles mortelles des parents. Enée s'enfuit de Troie portant son père et emmenant son fils. C'était sa patrie à lui, ce qui implique que patriote ne soit pas celui qui tourne son regard vers le passé mais l'homme qui, tout en témoignant du respect pour le passé, facilite le développement de l'avenir.

Avec le temps, s'attachant profondément à un territoire et à une idée plus large sur la transmission des biens spirituels ancestraux, le sentiment patriotique s'est élargi et l'homme a désigné par la patrie le pays où il est né, la terre qui le nourrit, le langage hérité et qui lui sert à comprendre ses semblables, les parents spirituels de tous ceux qui parlent la même langue c'est-à-dire les artistes, les écrivains, les penseurs. Et, conjointement et au-dessus de tout ça, un sentiment encore plus large se fit jour, celui du destin commun et fraternel chez des peuples ou des fragments de peuples vivant sur un territoire indivisible, qui fait que des Roumains, des Hongrois, des Szeklers, des Serbes et d'autres nations cohabitent pacifiquement tous ensemble et savent que leur vie se déroule en commun. Dans notre patrie, la nation roumaine est numériquement prépondérante. Mais en Suisse, Français, Allemands et Italiens constituent un Etat trinational et pourtant il existe un patriotisme helvétique.

— Très bien — m'a dit le jeune homme — les choses sont à coup sûr comme vous les présentez, mais je ne vois pas ce que devient le patriotisme au cours des ans et pourquoi on parlerait aujourd'hui d'un nouveau patriotisme. Niculce était patriote tout comme vous, si ce n'est plus. Il me semble qu'il soupirait « O, ô pauvre pays moldave! »

— Niculce — ai-je répondu — était un patriote comme on n'en trouve plus mais autant que le lui permettait le temps où il vivait. S'il se réveillait aujourd'hui et commençait à psalmodier: « O, ô, pauvre pays moldave! » Que diriez-vous de lui? Vous manifesteriez nécessairement votre étonnement. Parce que nous, que nous soyons nés à Fălticeni, Tîrgu Jiu, Tîrgovişte, Sibiu ou Constanţa, nous n'admettons pas que quelqu'un sépare mentalement les régions. Le régionalisme est une sorte de chauvinisme. L'habitant d'Olténie s'enorgueillit de M. Eminescu, qui est né en haute Moldavie, parce qu'il le considère comme le poète de tout le pays, le moldave admire Al. Macedonski de l'Olténie, et nous tous de ce côté-ci des montagnes nous considérons comme nôtres I. Slavici, G. Coşbuc ou L. Rebreanu.

— Très bien — rétorqua le jeune homme — vous avez sûrement raison et pourtant même avant il y avait des érudits et des hommes du peuple qui dépassant les frontières étroites de leur région se sont aperçus que tous ceux qui parlaient le roumain étaient frères. Peut-on dire que Miron Costin, qui savait que les Moldaves et les Valaques sont de même souche, n'était pas un patriote? Sans compter les hommes des temps plus proches qui ont vécu à la veille de la révolution de 1848 ou de l'Union des Principautés. On n'a pu réaliser l'Union que parce que les barrières entre les âmes sont tombées bien avant la douane de Focşani. Eh bien, ces hommes n'étaient-ils pas des patriotes?

— Bien sûr — ai-je dit — mais pour cette époque-là spécialement et quelques-uns, ayant une intuition exceptionnelle, dans une certaine mesure même selon les conceptions ultérieures. Par exemple, N. Bălcescu, M. Kogălniceanu n'attachaient pas le patriotisme à la seule union des deux principautés dans un seul Etat, mais à la distribution des terres aux paysans. Le patriotisme des boyards n'était pas le même que le patriotisme des paysans asservis à la terre. Je dirais même que la majorité des boyards voyant leurs privilèges menacés jetèrent l'anathème sur les progressistes de 1848 et se signèrent pieusement devant les icônes lorsque les Turcs envahirent le pays et réprimèrent la révolution, rétablissant comme on disait autrefois « l'ordre et la discipline ». I. Heliade Rădulescu, homme d'une sagesse d'esprit très avancée, et je dirais même géniale dans son genre, auquel on ne peut pas nier l'amour de la patrie, jetait feu et flamme contre les « communistes » demandant avec force l'équilibre entre les antithèses, c'est-à-dire que les loups fraternisent avec les moutons et les maîtres avec les esclaves. Qui pouvait prétendre d'un esclave romain qu'il fût patriote alors que s'il était Gaulois ou Gète il pouvait être considéré comme un simple objet à vendre au besoin? Le patriotisme est d'autant plus faible dans un pays que l'inégalité parmi les hommes est plus grande et il est d'autant plus puissant que les biens matériels et spirituels sont distribués également entre tous.

— Vous parlez d'inégalité dans l'ordre des biens spirituels! s'est étonné le jeune homme. Je pourrais comprendre que vous vous soyiez rapporté aux biens économiques à ce propos. I. Creangă nous appartient, il est nôtre, à nous tous.

— Vous voulez dire — ai-je riposté — que si un paysan n'a pas de terre il est tout de même aussi riche que le gros propriétaire lorsqu'il s'agit des richesses culturelles, puisque tous deux peuvent lire les œuvres de I. L. Caragiale. Mais il n'en est rien. Si vous êtes illettré, si personne ne vous a envoyé à l'école, si vous n'avez pas les moyens d'acheter des livres et d'aller au théâtre, V. Alecsandri et Al. Davilla n'existent pas pour vous et on ne peut s'enorgueillir de choses qu'on ne connaît pas. Celui qui n'a jamais vu les peintures de N. Grigorescu ou de Luchian, qui n'a jamais contemplé le Mont Retezatul ou la mer Noire ne peut apprécier les beautés de sa patrie et, par conséquent, en éprouver de la fierté. Bien que le régime de l'égalité des droits n'ait pas encore abouti à un enrichissement spirituel égal pour tous, vous ne pouvez nier pourtant que les travailleurs qui aujourd'hui se reposent dans tous les beaux sites de notre pays, autrefois à la portée de quelques privilégiés seulement, connaissent les splendeurs que recèlent les montagnes et les vallées de notre pays et comprennent mieux qu'ils doivent la défendre comme un précieux patrimoine collectif. Paris a résisté devant l'ennemi parce que l'idée même que ce centre de la culture pouvait passer entre les mains de l'adversaire était insupportable d'abord au peuple français et ensuite aux autres peuples. Bref, mon cher, la jouissance par tous des biens du pays, en fonction du travail fourni, marque l'apogée du patriotisme. Il n'existe aucun motif de croire qu'un tel ou un tel, actionnaire d'une exploitation industrielle, est plus patriote que les travailleurs d'aujourd'hui. Encore qu'il serait exagéré de prétendre que tous les citoyens sont devenus tout à coup des miroirs très fins, aptes à refléter les multiples aspects de la culture, il faut reconnaître que la connaissance de ses éléments s'est élargie d'une façon surprenante, et par conséquent aussi le patriotisme populaire.

Mon contradicteur, non encore complètement édifié, m'a demandé si je croyais sérieusement que la grande foule est capable d'un haut patriotisme et d'une culture poussée et s'il ne faut pas plutôt se rallier à ceux qui prétendent que seule une minorité restreinte est capable de promouvoir ces valeurs. Je lui ai répondu, tout naturellement, que ceux qui on lutté à Mărăşeşti ne pouvaient pas être dépourvus de sentiments patriotiques. En ce qui concerne la culture, il est vrai que les sciences, les arts ne sont promus que par un cercle plus restreint d'érudits et d'artistes, mais par ailleurs ils ne peuvent se développer et fleurir sans se nourrir des aspirations de l'humanité et sans être distribués à la majorité. Montez dans la nacelle d'un ballon en emportant avec vous des briques, du mortier, et une truelle et vous verrez qu'on ne peut rien bâtir dans l'éther.

« Contemporanul » n° 34 du 23 août 1957

NICHITA STĂNESCU (n. 1933)

Une terre nommée Roumanie

I.

Et sur mon âme, seigneur
Un nuage à cornes est arrivé
rien qu'afin de me donner des coups
de l'infini s'en est venu
S'en vint aussi un os délié
d'un autre règne très haut
mais avec flûte rongé de son
et avec foudre sans tonnerre.
Vers moi est venu personne,
sels et poivres et coriandres
le vert de la phrase arraché
le lait du téton écoulé
Et ils m'ont mis sous la paupière
une sorte de vue, de boucle d'oreille
et du sable dans le cœur
et sur le visage un autre visage
hydre invisible voulant le renverser, sablier
ne voulant pas en moi de sang,
ils ont donné à l'œil de pleurer
mais toujours d'une seule larme
avec les étoiles, passion
Chez moi est arrivé le « Oui »
qui justement ressuscitait
Et chez moi est venu le « Non »
par moi-même versé en tu
Ils sont venus me proposer
que cette nuit il y ait de la lune
et qu'entre mes côtes soient
des courses de vif-argent,
d'or, de platine
de chêne, de sycomore
de mot, de non-mot
ne sachant pas que je suis terre.

II.

Pendu à la pluie comme le vent aux nuages
comme le noir à l'aile noire
Le vieux, vrrrt, bat de son aile,
il vole le vieux de sous terre
parmi les vers et les racines merveilleuses,
vrrt, parmi les racines merveilleuses
du chêne, de l'aune, du cognassier,
du prunier, du peuplier
du jenesaisquoi
et du jenesaisqui.

III.

Poisson, tes laitances de poisson
se trouvent toujours en dessous
Ah ! vous Carpates, les célestes
rochers de vous dévalent
menant encore en bas une monnaie
ou un aigle quelconque arraché impair
déchu de ce monde concret
esclave des lois porteuses de grâce divine.

Per Scorilo, Decebalus
sur un vieux oh ! oh ! très vieux
dieu-anneau tenant la denture
la denture lactée serrée dans la gueule.
Il a bu au gros téton
la nourriture empoisonnée
sur la balance bien pesée
et dans le cristal figée
comme mouche en résine ambrée
comme le corps sur les jambes
comme l'arôme venu du verre
comme pistolet dans la ceinture
comme est « il a » dans « il n'a pas »
je-ne-sais-quoi dans je-ne-sais comment
hier et demain, dans maintenant.

IV.

Emportez les corps. Un doux désir
me guette aux champs de millet
Sans selle
sans fers, sans joug.

Emportez les corps. Que soit laissé
l'autre le plus blanc sur lequel
l'esprit me soit épine
déchirant la peau du temps .

Emportez les corps. Que soit,
brisée la côte-cage
que le cœur en soit sorti
pour un regard sur tout le pays.
Emportez les corps. Seigneur
enlevons nos vêtements
comme l'eau est déshabillée
par la source qui la porte
et se vêt dans celui qui la boit

assoiffé de sa soif
à en rester tout à fait nu
depuis le Nord jusqu'au Sud.

Les corps! Non pas la vue
celle tombée dans les yeux comme le miel
ni l'ouïe, ni l'odorat
habitant le corps comme l'os.
Emportez les corps. Que vienne
à nouveau sur nous la lumière.

Emportez les corps. La foule
bat dans la solitude.

La mer baisse. Les troubles
vagues baissent dans les tubes
des pierres des cubes
des sels
des rivages.

Emportez les corps,
les corps.
La mer baisse, les cubes
des sels se dessèchent
comme une espèce
d'envie
de partir.

V.

Depuis deux mille ans la terre
s'engraisse de corps
de nos corps à nous
d'où naissent sans arrêt des arbres.

Et le temps s'arrache les yeux
et les laisse comme une amorce
essayant de pêcher un poisson de la vue.

Une douceur vient s'étirer
faisant serpenter vers le haut
un rayon de lune endurci.
Depuis deux mille ans cette terre
fait partie de nos corps

La nuit, dans le champ de blé
quand je siffle le haras des grèves
nous sommes présents moi et toi
et toi et toi
les vivants et les morts mêlés.

Un nœud est vivant. Le reste
de la corde pend
Mille ancêtres sont ici suspendus
à chaque âme.

Les ancêtres dorment
les eaux coulent

La lune se lève
et se couche
Tu es terre de chair
terre de chair . . .
Pour un homme, oh ! que de monde !

Terre qui pend derrière avec tes morts
toi qui commences juste de mon dos
Terre de chair, des milliers de fois
salée sous des selles de sel.
Terre de chair, bonne à manger
terre d'os resplendissante
oh ! quelle odeur violente
quelle puanteur sacrée
de diamant ont tes pierres
ô terre de terre.
Je t'engraisserai à mon tour
de moi
ne te laissant qu'un squelette blanc
pour qu'il soit ton alliance autour des
fleuves terre de chair
terre de terre.

En français par ANDRÉE FLEURY

PAUL ANGHEL (n. 1931)

La Vallée des Polymères

Une toponymie retient notre attention.

Le nom ci-dessus — la Vallée des Polymères — appliqué à la Vallée du Trotuş, entre Adjud et Oneşti, aurait paru impossible, tel celui d'un d'un territoire astral, vu à travers un téléscope et baptisé ainsi selon le caprice d'un géographe des mondes stellaires.

La Vallée des Polymères !

Il y a — du côté invisible de la Lune — un cratère nommé Joliot-Curie. On y trouve aussi une excavation, aussi hypothétique pour l'œil terrestre, appelée Lomonossov. Les accidents de la Lune, on ne pouvait les désigner n'importe comment. Les montagnes de craie existant là-bas, en violents contrastes de blanc et de noir, ne peuvent encore être plantées de serpolet et de framboisiers ; donc, on ne pouvait les nommer ni Neagra Şarului, ni Uz ou Lucina. (On est séduit cependant par l'idée de parler de la Crête Lucina sur la Lune ou du Mont Uz, puisqu'il existe sur l'astre sélénique des massifs nommés Carpates !) Mais sur la Lune, tout est mystérieux et vierge, de sorte que l'on a besoin de noms qui en imposent, comme quoi une mer sur cet astre a nom Mer de la Sérénité ! Une telle mer ne peut être ni Rouge, ni Noire, ni Jaune; son équivalent toponymique ne peut répondre à nul âge humain. En recevant le document photographique pris à une distance de 400.000 km, au moment où le côté invisible a pu être vu à l'œil nu, les nouvelles appellations se sont ajoutées pour toujours aux appellations familières, en même temps que leur réalité. C'est ce qui est arrivé aussi lorsque nous avons été mis, pour la première fois, en présence des Cités de la Chimie sur le Trotuş, lorsque nous avons appris que cette vallée avait été surnommée la Vallée des Polymères.

Cependant, la Vallée des Polymères est un quartier du Bacău industriel, à une demi-heure de vol, exactement la distance qui sépare le centre de la ville du quartier de Şerbăneşti, si on la parcourt à pied en traversant le pont de la Bistriţa. L'ouvrier de « Steaua Roşie », après vous avoir montré, plein d'orgueil, les nouveaux équipements, grâce auxquels est fabriqué le papier-bible que l'on emploie pour imprimer les œuvres d'Arghezi, vous demande tout naturellement, à l'instar de l'Anglais qui fut mon compagnon de voyage en avion: « Et à Borzeşti, y avez-vous été? » Vous êtes surpris, mais votre interlocuteur l'est encore davantage: « Voilà déjà quelque temps que nous travaillons dans l'industrie chimique. On a construit aussi Borzeşti. Vous ne l'avez pas visité? C'est là, à deux pas, l'aéroport est juste en face. » L'aéroport est contigu à la grande Manufacture de papier. Que reste-t-il d'autre à faire que de s'y rendre en avion?

On aperçoit déjà les collines de Moîneşti. . . Non loin d'ici, près de l'ancien village, Lukian a peint l'un de ses tableaux les plus réussis — *la Vallée des Hangans.* Après être passée par plusieurs mains, la toile fait partie, depuis quelque temps déjà, de la collection d'un peintre bucarestois, fort doué, amateur de valeurs classiques et pratiquant lui-même, par contraste, un art d'une modernité agressive. Le paysage de Lukian, à la pâte dense, vigoureusement étalée sur un dessin de maître, avec, à l'arrière-plan, une colline dégradée, plantée d'arbres d'un vert estival, se trouve ainsi placé dans une ambiance de toiles qui sont de véritables schémas géométriques. Leur auteur, doublé d'un homme de science, faisant appel tantôt au pinceau, tantôt au microscope, a mis à jour, dans ces œuvres, certaines hypothèses de la réalité, plausibles seulement aujourd'hui que — en réplique à la Vallée des Hangans, sur cette même Vallée du Trotuş, on a construit, près de Borzeşti, de merveilleuses géométries métalliques. Je suis tenté d'ajouter au commentaire sur le paysage industriel de la Vallée du Trotuş, les tableaux de Ţuculescu, pendus au-dessus de cette même « colline » de Lukian, ce qui rendrait superflue une description exigeant planche à dessin, crayons de couleur, mathématiques. Les constructions réelles d'ici, conçues, elles aussi, initialement de façon abstraite,

entretenant une espèce de dialogue avec les collines de Lukian, ont suivi la même voie que l'œuvre d'art. On les a descendues du schéma sur terre, avec la précision d'un millimicron, mais on dirait qu'elles flottent sur les mêmes collines, empreintes du mystère ineffable d'une grande création. Il y a, ici aussi, un élément irréductible que seule la toponymie pourrait exprimer.

Le Vallée des Polymères ...

La Vallée des Pălimari *, s'exclama, d'une voix gutturale et en appuyant sur les mots, un « Mocan », montagnard transylvain d'Uz ou de la Crête de Lucina. Renonçant à sa touloupe, il est venu ici pour devenir chimiste. La préposée au bureau des engagements, toute étonnée, le foudroie du regard: « Comment dites-vous? » Le pied de l'homme a sûrement dû fouler la terre d'un nom plus ancien, mais maintenant le brodequin a crissé — dirait-on — sur des éclats, et, en regardant par terre, il lui a semblé avoir devant lui un iconostase renversé, de cristal. Etait-ce lui qui l'avait démoli? Lorsque l'employée lui demanda de répéter le nom, il refusa et se renferma dans son silence. Il était venu le dernier au Siège de la grande industrie moderne, tout comme les « Mocans » de Sadoveanu se présentant devant le trône du Prince régnant:

« Nous nous sommes mis en retard, Très-glorieux Seigneur, car nous avons là nos moutons et nos baudets. On va tout doucement, on monte des sentiers escarpés et on descend dans des précipices... On affronte les éclairs, le tonnerre et les torrents... Et les habitats de nos femmes et de nos gosses se trouvent à l'étroit, entre des rochers...» Et voici la réponse du Seigneur: « Puisque vous êtes arrivés les derniers, je ne puis plus rien vous donner d'autre qu'un cœur léger, pour vous réjouir de ce qui vous est échu. Que tout ce que vous possédez vous paraisse bon; que vienne vous visiter celui qui joue du violon; et aussi celui qui aime à boire; et que vos femmes soient belles et aiment l'amour ! »

Ayant rempli sa feuille d'embauche, il sortit tout étourdi et, cependant, le cœur léger. Le papier à la main, il se heurta à l'un de ses pays qui avait été embauché la semaine précédente, «Mocan» lui aussi. Aux questions avides du nouveau venu, le « Mocan » en salopette ne répondit invariablement et parfaitement convaincu, que par ces seuls mots: « C'est bien .»

— Et alors, comment qu'elles vont les choses par ici?

(Nous reproduisons une page d'un mémorial lyrique où l'auteur du *Hachereau* (Sadoveanu) résume nos personnages dans le même laconisme grandiose):

« Hésitant un instant, il se décida à dire d'un ton convaincu, branlant la tête:

— C'est bien.

— Et, dites-donc, père Mihaï, et à la maison quoi de neuf?

De nouveau une pause méditative, puis solennellement:

— Ça va bien.

— Et votre vigne, père Mihaï, comment qu'elle va?

Il pensa à sa vigne et répondit de nouveau, comme s'il en arrivait à l'instant:

— Bien... »

. . . . . .

(Tous deux, se tenant à l'ombre d'un gratte-ciel en aluminium, se mesurèrent longtemps du regard l'un l'autre, puis le nouveau venu, rasséréné, déclara:

— Belle journée!

L'autre l'approuva avec les mots de Sadoveanu):

« — ... oui, consentit à répondre Sadoveanu au bout d'un temps...

Et de nouveau il se tut majestueusement. »

(Ionel Teodoreanu — *Retour dans le temps*)

En admirant les merveilles d'ici, on ne peut se taire qu'ainsi, majestueusement, et c'est là un signe de respect pour ces lieux. La chimie des polymères est jeune partout, et ses produits industriels de grande série, bien qu'étant à la portée de millions d'hommes, ne sont toutefois que le résultat de certains secrets détenus par un cercle restreint d'initiés. La dernière en date, la plus répandue, la plus avantageuse, la plus disputée des industries sur le marché mondial n'emploie,

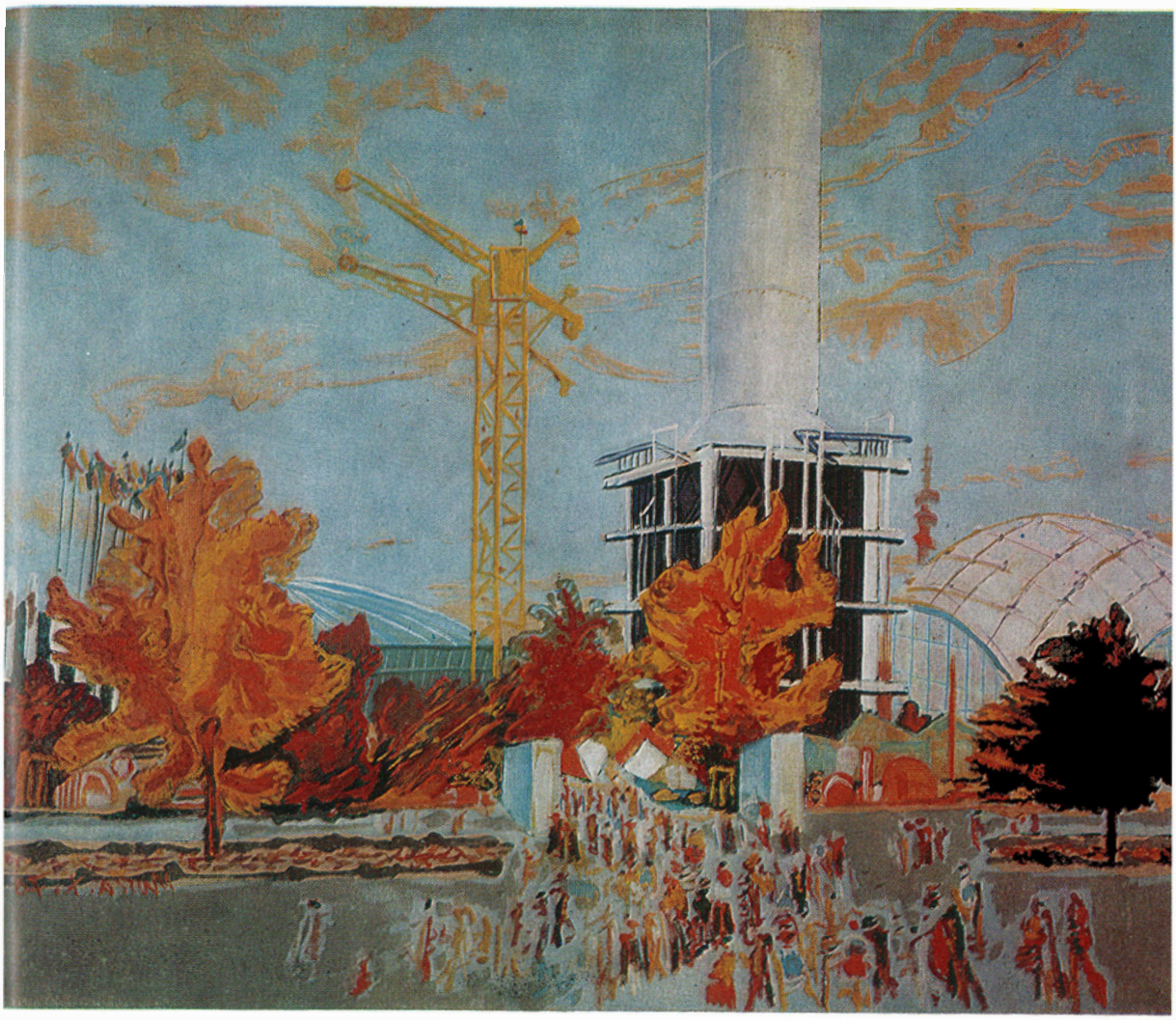
* Jeu de mots: *pălimari* (piliers) se prononce de façon presqu'identique que *polymère*.

cependant, que peu d'ouvriers, en raison de l'automation des processus de fabrication: peu nombreux mais hautement qualifiés. Kessarion Breb de *la Branche d'or* — toujours de Sadoveanu — était parti des Carpates pour aller s'instruire dans les sciences occultes à Luxor et Thèbes. Pourtant, il découvrit, à son retour, sur les voûtes des nouveaux temples de Byzance, le même Delta mystique (« Kessarion Breb aperçut sur la voûte le signe connu, qu'il avait aussi vu sur le Nil, le Delta mystique, et il se dit que la nouvelle religion, sous les anciens signes, n'écartait ni la peur, ni l'espoir, ni la vie, ni la mort. . . »). Mais en se rendant, depuis la Crête de Lucina ou des Monts d'Uz, à Borzeşti — Roznov — Săvineşti, parmi les cornues et les fours de la Chimie moderne, on ne peut plus rien reconnaître de la vieille Moldavie, l'initiation devant vous conduire ici, par des sentiers inconnus, jusqu'aux secrets de la création et de la décomposition de la matière. L'œil ne trouve rien à voir, l'oreille n'entend que le silence des ébullitions lentes, mesurées avec des horloges bizarres et des manomètres. Il vous faut monter les escaliers des mathématiques, de la physique, de l'énergétique, de l'automatique, sur une spirale vertigineuse qui mène au-delà des hauteurs, sur une cime, et ce n'est qu'une fois là que vous pourrez prendre la photo de l'ensemble du processus des transformations secrètes, mais aussi nette, que le document du côté invisible de la Lune. Ce document en main, vous pouvez désigner à bon escient cette vallée par la dénomination de Vallée des Polymères.

Les habitants de Bacău ont, d'ailleurs, en annexe, deux quartiers traversés par des boulevards éclairés au néon — la Vallée de la Bistriţa et le Trotuş. Les deux cours d'eau, la Bistriţa et le Trotuş, rencontrent le Siret. La coordination économique des deux vallées a lieu à Bacău, centre régional de grande importance en Moldavie. Les deux vallées possèdent des beautés naturelles peu communes, et si les Montagnes du Tarcău ont servi de cadre aux descriptions de Calistrat Hogaş et de Mihaïl Sadoveanu, les Monts d'Uz n'ont pas encore trouvé leur rhapsode. Cette Vallée du Trotuş est moins connue — bien que le défilé de Ghimeş - Palanca soit vieux — les nouveaux guides touristiques devant la consigner de façon détaillée. Il faudrait des guides, beaucoup de dépliants avec photos, de grands panneaux avec des chiffres.

De 1850 à 1932, Bacău, vieux de 400 ans, avait à peine 40.000 habitants. (Au cours de l'année 1932, le mouvement démographique de la municipalité de Bacău était le suivant: naissances — 612; morts — 560; mariés — 204 et divorces — 19.) En moins de dix ans, Oneşti, un village du département de Bacău, a grandi au point d'atteindre les proportions d'une ville moderne de plus de 40.000 habitants. Mais ces chiffres sont l'expression d'accroissements d'ordre national, nés sous le signe du socialisme, où le record est détenu par l'industrie chimique. Par rapport à 1938, en ne prenant pour base que l'année 1961, la production industrielle chimique de la Roumanie s'est multipliée par 14. Rien que de 1960 à 1962, la cadence moyenne annuelle de croissance de l'industrie chimique a été de 23,8% contre 15,8% pour l'ensemble de la production industrielle. Les nouvelles industries ont été implantées aux abords de certains gisements d'une richesse incalculable et cette appréciation ne se rapporte pas au volume (nous savons exactement ce que nous possédons!), mais à la mise en valeur qui nous était jadis refusée.

« Nitramonia », « Sonametan », « Mica », « Solvay », « Phönix » et autres, fabriques d'un potentiel modeste (avec 72% de participation étrangère), exploitaient nos richesses et nous vendaient, à nous, Roumains, de l'acide sulfurique, de la soude caustique, du carbure de calcium, de la cellulose, en quantités pharmaceutiques rapportées au nécessaire exigé par un peuple civilisé. « Royal Dutch Shell », « Solvay », « Standard Oil », « I. G. Farbenindustrie » et autres sociétés mixtes roumaines et étrangères (où seule la main d'œuvre était roumaine) détenaient 92% de l'industrie pétrolière. La Compagnie américaine « Goodrich Gulf Chemical Inc. » avait accaparé le marché du caoutchouc (jusqu'aux laptis des paysans qui étaient « Goodrich Gulf Chemical Inc. »!); les couleurs pour peindre les œufs de Pâques et l'amidopyrine (quelle rareté!) nous arrivaient d'Allemagne, expédiées par la « I. G. Farben ». Le savant roumain patriote Gheorghe Spacu, l'un des promoteurs des recherches de la chimie moderne, qui avait pris l'initiative de contrecarrer ce pillage, fut contraint de renoncer à son intention de mettre sur pied une entreprise roumaine de production, projet que personne ne songeait alors à appuyer. Le projet d'une usine de soude caustique, soumis à certains industriels roumains, trouvé d'abord alléchant, est finalement repoussé après sommation du trust « Solvay ». Pourquoi ? Le procédé devient encore plus simple si on le transpose dans le



THEODOR MORARU: La Foire internationale de Bucarest, 1970

COSTEL BADEA: La Libération →

domaine de la pétrochimie: une tonne de pétrole brut voit sa valeur multipliée — après raffinage — par 4, 20, 60, 80, 100 — selon la nature des produits de fabrication. On avait donc intérêt à voir la Roumanie rester uniquement un fournisseur de matières premières.

L'avion qui ronfle et prend de la hauteur au-dessus de la vallée est alimenté par l'essence et les lubrifiants produits ici. La « R. O. », c'est-à-dire la Raffinerie d'Oneşti, semble, vue d'en haut, un gigantestque turboréacteur sur le point de décoller, vrombissant, pour s'élever dans la stratosphère. Quand on survole les collines boisées, l'on aperçoit des pâturages, où paissent toute espèce de troupeaux, au-dessus de villages portant encore des noms d'accidents géographiques — Les Fossés, Les Ravins, L'Escarpement, La Mauvaise Vallée — puis on est soudain frappé par la Vallée des Polymères. Le site a, sous le soleil, l'aspect du métal incandescent, et c'est pourquoi il semble plus irréel que jamais. C'est ainsi qu'apparaissent, comme hallucinées par la lentille astronomique, les Montagnes de la Lune, frappées de plein fouet par le torrent solaire, réelles et pourtant illusoires, portant des noms si concrets: Caucase, Kilimandjaro, Victoria. Le paysage d'en bas est lui aussi concret et irréel tout à la fois. Jusqu'à la fumée qui semble immobile, taches gelées d'encre de Chine sur le firmament des usines, au point qu'on en arrive à croire que la lentille à travers laquelle on regarde a quelque défaut d'optique ou quelque tache de rouille et l'envie vous prend de l'essuyer. Cependant, ce n'est pas sur le hublot de l'avion que sont dessinées les usines, mais à même le sol, dont elles couvrent, avec leurs annexes, des centaines d'hectares. On n'entend aucun bruit. Cela vous impose un silence pareil à celui qui accompagne la contemplation d'un paysage stellaire. « Belle journée ! »

Il est préférable de descendre d'abord à Oneşti (aujourd'hui Ville Gheorghe Gheorghiu-Dej) pour que la transition se produise plus aisément vers le champ irréel d'à-côté.

Les anciens grands immeubles d'habitation de la nouvelle ville la traversent comme une colonne vertébrale, profondément marquée sur les moules architecturaux du quartier de Steaua Roşie de Bacău. Ce sont les premières habitations confortables des bâtisseurs d'hier (1956—1958), quand ce qui comptait surtout c'était d'être bien logé — chaleur, eau courante, lumière électrique, salles de bain — donc un véritable bond depuis le baraquement ou le bivouac du chantier. Il est bon que ces premiers immeubles soient conservés — aussi bizarres qu'ils paraissent en regard au reste ! — comme un musée de la nouvelle agglomération, vu que rien d'autre n'a pu être retenu comme pièce d'un éventuel musée. La ville ne possède pas d'archives — rien que des documents courants, bien entendu un registre d'était civil et une nomenclature de la surface habitable ! De ce point de vue-là, Oneşti mérite son nom de ville neuve. Neuve? Oui, au même titre que tout ce pays en perpétuelle transformation. Les derniers grands immeubles élevés sur le littoral de la mer Noire, à Mamaïa ou Eforie, trouvent là aussi leurs équivalents. De cette colonne vertébrale des anciens immeubles se ramifient, telles des côtes, les nouvelles artères, flanquées d'immeubles de 8, 10 et 12 étages, construits selon les dernières exigences des Onestois et donc rimant avec les usines (édifiés sur ce même principe). C'est une ville ne possédant pas de halles, — les vieilles halles où l'on pouvait acheter de la viande de boucherie, des poulets et des oignons, comme dans les vieux bourgs moldaves ! La population peut acquérir ce dont elle a besoin quotidiennement dans d'élégants magasins d'épicerie, installés au rez-de-chaussée des nouveaux immeubles. C'est vrai, les halles font défaut — il en aurait fallu 2 ou 3 pour une ville de cette envergure ! Par contre, squares et jardins abondent. Il y a à Oneşti surabondance de fleurs — non pas la végétation des faubourgs de naguère — mais des fleurs occupant tous les espaces disponibles, selon une conception du beau digne d'éloge (terrasses, balcons, squares, allées conduisant d'un immeuble à l'autre). Il ne faudrait pas croire que le basilic soit mort. Chrysanthèmes d'automne, belles-de-nuit, lauriers-roses ont acquis droit de cité grâce aux locataires. On reconnaît d'après les fleurs l'origine des locataires, Piatra-Neamţ ou Roman, Fălticeni, Jassy ou Bacău où l'on cultive de préférence l'iris et la pivoine. Mais c'est presque l'unique signe extérieur de leur origine. Les locataires de ces immeubles forment une grande famille humaine, avec ses traditions où entrent des qualités, des particularités, des couleurs, des accents, le tout composant un amalgame nouveau. Devenus tous des habitants d'Oneşti, même s'ils sont arrivés là d'au-delà de l'Olt ou du Maramureş, ils sont tous attachés à

cette ville, et les uns aux autres, par le truchement des usines, comme s'ils étaient parents. Le souvenir des chantiers est trop vif, avec toute leur épopée de vigueur et de fraternité, pour que ces gens puissent se diviser si vite en familles distinctes, chacune avec son propre chef, en ramifications et lignées de toute sorte. C'est bien plus simple et plus avantageux de conserver l'ancienne et noble solidarité du combat côte à côte du temps où l'on élevait le bloc réacteur ou les raffineries, de se chamailler amicalement et ouvertement d'un immeuble à l'autre ou d'un appartement à l'autre, de se complimenter tout aussi sincèrement, d'organiser avec la même franchise des repas et des réjouissances en commun. Une telle famille n'a rien à voir avec les familles des pionniers du Far-West, bien qu'il se soit trouvé quelqu'un pour faire le rapprochement. Le rapport est plutôt à l'opposé, parce que ces gens d'Oneşti ne sont pas venus ici comme ceux de là-bas, pour se faire, chacun pour son compte, « une situation », mais, au contraire, pour édifier cette merveille dont ils sont tous fiers, la Cité de la Chimie moderne des rives du Trotuş. Ce sont les enfants qui ont trouvé le ton le plus juste pour exprimer cet état d'esprit. Ils jouent tous ensemble dans les solariums et les jardins d'enfants organisés à leur intention, reproduisant dans leurs jeux, avec une fantaisie aussi grandiose, l'œuvre de leurs parents.

« Quelle belle journée ! »

Après une telle constatation, nos Moldaves, devant ces Cités de la Chimie, se taisent. Ils se taisent parce que l'irréalité vue d'en haut est là, sur le sol, la réalité du béton, des aciers spéciaux, des poids de kilotonnes, de la précision de certains rapports entre les processus technologiques — molécules, atomes, que l'on ne peut calculer qu'à l'aide des mesures de la mathématique et de la physique modernes. Ici, il n'y a pas moyen de jouer avec les mots. Nous nous trouvons sur le territoire des exactitudes extrêmes.

Bien que l'admiration stupéfaite soit ici un état d'esprit constant, on y professe la retenue des exclamations. Notre Moldave jouit voluptueusement de l'ébahissement des autres, satisfait de lire dans les yeux d'autrui — voisin, touriste, reporter étranger ou spécialiste — quelques bribes de son intérêt ou de son légitime orgueil pour de telles victoires. Il y a là un art raffiné de la dissimulation, de travestir en modestie ce qui, au fond, n'est qu'un immense orgueil, de changer le point d'exclamation en points de suspension ou en quelque citation, selon la bonne tradition des textes des vieilles inscriptions votives: « Moi, un tel, au prix d'un dur labeur, avec les miens, j'ai élevé ce misérable petit édifice, le plaçant sous le patronage et la protection. . . » On vous montre ensuite le chef-d'œuvre et parfois les témoignages de certains visiteurs étrangers:

« Quelle étonnante audace ! s'exclame un chercheur distingué de l'art universel, à la vue des monastères du Nord de la Moldavie. Les maîtres moldaves peignaient les murs extérieurs des églises sans craindre que les couleurs de la nature puissent faire pâlir les leurs. Les visages sont parfois dessinés sur un fond d'un bleu vif, tout comme l'église elle-même se détache sur l'azur du ciel. Dans nul autre pays d'Europe, pas même dans la patrie classique de la peinture murale, en Italie, on ne trouve quelque chose de tant soit peu ressemblant à ces églises-ci, dont les tons harmonieux étincellent sur le vert des clairières, sur le fond vacillant des collines de la belle Moldavie » (M. Alpatov, *Histoire de l'Art*).

Notre Moldave reçoit l'éloge, acquiesçant modestement, avant de montrer au visiteur, avec la même retenue, la dernière des œuvres réalisées.

« Le Complexe pétrochimique d'Oneşti-Borzeşti est le plus moderne d'Europe » — souligne, dans le titre même d'un chapitre de son ouvrage sur la Roumanie, un auteur belge (Camille Deleclos, *A travers la Roumanie nouvelle*, Ed. Lloyd, Anvers, 1962). Notre Moldave acquiesce: « Oui, oui, c'est bien cela ! »

L'étranger, quel qu'il soit et d'où qu'il vienne, est accueilli avec la traditionnelle hospitalité moldave, et on s'abstient de lui faire remarquer ce qui est visible. Les explications sont laconiques, mais dans leur laconisme excessif percent des données qui surprennent. On lui dit, par exemple, à peu près ceci: « Borzeşti était, en 1956, un simple village. Quelques maisonnettes — facile de les raser. On a bâti la raffinerie, qui comprendra 12 sections (pour la plupart déjà en service), le Complexe du Caoutchouc synthétique, le Combinat chimique, l'Usine de Polychlorure de vinyle. On a aussi construit une Centrale thermique, connectée au système national, centrale qui fournit déjà

chaque année plus d'un milliard de kWh. Il nous a fallu, pour édifier les fondements du Combinat chimique, disloquer 35 millions de tonnes de terre. On a coulé environ 500.000 mètres cubes de béton (impossible à moins sur une autoroute d'environ 500 kilomètres de long sur 6,5 m de large, avec une couche de près de 20 cm). Câbles et conduits, dont un grand nombre sont invisibles, mis bout à bout, mesurent ensemble plus de 3.000 km. Le sel, on le fait venir par sondes et selducs de Slănic. Du sel, on peut dire qu'on en a un brin... La montagne souterraine de Gura Slănic pourrait satisfaire les besoins en sel de l'univers terrestre durant cinq cents ans... » On conduit le voyageur pour le guider dans sa visite, mais s'il s'agit d'un spécialiste, on le laisse apprécier lui-même. On aiguillonne adroitement ses questions et on le renseigne, tout en le priant chaque fois, poliment et obligeamment, de vérifier.

Le voyageur ne s'en fait pas faute: « Le Complexe pétrochimique d'Oneşti-Borzeşti est, en effet, le plus moderne d'Europe » et notre Moldave approuve modestement: « Oui, c'est exact. » Il adopte la même attitude modeste pour censurer l'exactitude des témoignages étrangers ou pour les confirmer: « Là où, il y a six ans, les bois, l'herbe, les troupeaux de moutons formaient encore l'élément principal du paysage, le même paysage est aujourd'hui hachuré de gros conduits qui — sur des kilomètres de distance — courent et s'entrecroisent à quelque hauteur du sol, pour arriver finalement à d'énormes constructions flanquées de gigantesques tours métalliques. Nous pénétrons d'abord dans les installations de la Raffinerie n° 10, première en date des usines du Complexe, la plus moderne d'Europe » (Camille Deleclos)... — Oui, admet notre guide, en nous conduisant, la Raffinerie n° 10, mise en marche en 1954 avec deux installations, et qui a aujourd'hui l'aspect que vous lui voyez, est la plus moderne d'Europe... Mais, bientôt, le guide se tait pour laisser parler le visiteur, se contentant d'approuver ses dires. Ce voyageur étranger, nommé ci-dessus, avoue: « La Raffinerie d'Oneşti, la plus grande du pays, a été construite par les Roumains eux-mêmes. Complètement automatisée — de sorte qu'un seul technicien, dans son bureau de commande, est maître du fonctionnement des nombreuses installations, cette raffinerie produit annuellement environ 2 millions de tonnnes de pétrole raffiné et de dérivés, tout spécialement de l'essence dont l'indice d'octane est très élevé (90 à 95) et qui est exportée dans de nombreux pays plus ou moins lointains, tels que France, Union Soviétique, Norvège, Chine... » « Oui, c'est vrai... » approuve notre Moldave, ajoutant en supplément, par excès de précision (et de modestie) quelques autres listes de produits, fort bien cotés sur le marché mondial, et dont il se contente d'indiquer les coefficients techniques. Puis il conduit son hôte plus loin. « Pour embrasser d'un seul coup d'œil l'ensemble des bâtiments de cet immense complexe, nous sommes montés par l'ascenseur jusqu'au faîte de la tour du bloc réacteur. Ce colosse métallique de 70 m de haut et qui pèse 3.000 tonnes fut construit en l'espace de 18 mois à l'aide de grues élevant 40 tonnes. Ses fondements ont été calculés scientifiquement pour résister aux tremblements de terre du 8e degré » (ibid.).

« Oui, acquiesce notre Moldave, il nous a fallu penser à tout... » Et, l'approuvant, le visiteur voit et reconnaît qu'en effet ces gens ont pensé à tout: « Le projet touchant à l'hygiène et à l'esthétique de l'entreprise n'est pas moins remarquable: on a prévu, entre autres, des plantations d'arbres, la construction de serres en plastique, pour que les plantes et les fleurs résistent aux émanations pétrolifères... Dans l'usine, comme dans ses annexes, la vigne étend ses sarments, ornant les conduits, entourant les piliers des colosses métalliques, parvenant à donner à l'ensemble un air d'agréable fraîcheur. » Mais notre guide, accompagnant son acquiescement d'une affirmation elliptique (— Oui, c'est exact !), attire notre attention sur le fait que « le projet d'aménagement » du Complexe est en voie d'exécution, ce que l'on voit actuellement n'en est encore qu'une partie. Bien qu'impressionnante, elle est rigoureusement corrigée par l'ensemble de la persective future, de sorte que le présent ne représente qu'un nombre décimal dans une série de chiffres appartenant au domaine des mathématiques supérieures.

Il faut voir là un scrupule d'objectivité, les dimensions exactes, les quantités et les volumes sont sans cesse pesés et mesurés — nous sommes entourés de mathématiciens et de chimistes ! — exigeant en échange attention et conscience. La confusion, l'approximation sont blâmées par des hochements de tête polis, ou, pour mieux dire, par des réprimandes que l'on s'adresse à soi-même pour avoir manqué d'attention. Tiens, ce qu'on a pu tout embrouiller ! Allons, mieux vaut aller voir le technologue en chef, consulter le dossier et relever le chiffre exact !...

Après avoir monté des kilomètres d'escaliers, escaladé des échelles de corde, passé au-dessus d'abîmes sur des passerelles presqu'immatérielles, on arrive au bureau du chef technologue où on vous sert le même chiffre. Suivent des excuses, mais aussi la joie jusqu'aux larmes (douces!) du même guide qui ne s'était pas trompé. « Vous voyez, je vous l'avais bien dit! Je ne me suis pas trompé! » Pas moyen de se fâcher. Entre-temps, vous vous êtes fait une idée de l'effort déployé, car cet effort sportif et touristique est appelé à vous suggérer, le plus discrètement possible, l'effort des milliers d'hommes ayant élevé, à la force de leurs épaules, à l'aide de grues et de mécanisme compliqués, ces colosses métalliques. « Comment ai-je pu l'oublier?! » Vous êtes surpris, embarrassé, vous assistez patiemment et même avec plaisir à la répétition d'un monologue du guide, extrêmement contrarié, qui se fait des remontrances, se maudit, s'excuse dans les termes les plus durs: « C'est fantastique! Avoir oublié ça! Pour ce qui est des débuts du Combinat, moi, je ne puis rien vous en dire! J'y suis venu plus tard. Je ne veux pas parler par ouï-dire! Il y en a qui pourraient vous raconter, eux, comment ça a commencé, mes copains Drăgoïu, Filip Tudose ou Grozovancea, qui comptent parmi les premiers ouvriers du chantier. » Et, enthousiasmé, heureux de cette solutiom: « Vous ne voulez pas qu'on aille trouver Drăgoïu ou Grozovancea? Si vous voulez savoir les choses exactement... C'est la meilleure solution! » Impossible de refuser. Malheureusement, Filip Tudose et Grozovancea se trouvent momentanément affectés à certains laboratoires pour analyses spéciales, laboratoires dont l'entrée est interdite. Mais nous nous sommes rendus là-bas pour nous imprégner de l'atmosphère. Pendant ce temps, quelqu'un me murmure à l'oreille, comme à l'église, ce détail que Filip Tudose était télégraphiste de son état et que Titi Grozovancea n'était, auparavant, qu'un simple laboureur. Donc, il faut aller trouver le camarade Drăgoïu qui, ayant travaillé dans l'équipe de nuit, se trouve à présent chez lui, dans la ville neuve, à Oneşti. Ainsi, il va nous falloir visiter la ville neuve, et, de plus, rendre visite à un contremaître chimiste et profiter à nouveau de l'hospitalité moldave. Impossible de refuser, il faut connaître les choses telles qu'elles sont. On y va à pied pour se rendre exactement compte du chemin que le camarade Drăgoïu parcourt chaque jour en hiver, dans la neige, jusqu'au chantier, depuis les baraques des premières constructions « C'est beau, n'est-ce pas? Un vrai plaisir! Maintenant que c'est le printemps, cela n'a pas de sens de s'entasser dans l'autobus... Mieux vaut prendre un bol d'air... » On prend un bol d'air, en jouissant des sites offerts par les collines, qui semblent être descendues d'une toile de Lukian, au-dessus desquelles sont accrochées, étincelantes, comme suspendues au firmament, les usines. On ne peut que s'extasier: « Quelle belle journée! »

Nous arrêterons là le récit de la suite de ce voyage — que vous ne manquerez certainement pas de faire vous-même. Ce qu'il faut, cependant, préciser c'est qu'un tel tour vous donnera l'image exacte et détaillée du tableau historique de la cité, avec toute sa trépidation quotidienne, y compris celle des hommes. Entre-temps ont été effectués d'innombrables retouches, améliorations, changements, agrandissements, la balance à annihiler les approximations ou à confirmer ce qui a été fait étant constamment et inlassablement en fonction. Qu'en résulte-t-il? Notre mémoire a tout enregistré, dans sa réalité. Tous les mystères ont été dissipés, toutes les fausses mesures mises au rebut, tout a été pesé, mesuré, rangé selon l'ordre le meilleur, jusqu'au moindre détail. C'est comme si, sur notre esprit même, se fussent imprimés, après en avoir effacé au préalable certaines erreurs, schémas, processus de fabrication, graphiques, gens, chiffres. Nous avons maintenant l'air — selon la boutade que notre guide ne manque pas de lancer — aussi haut en couleurs qu'une chemise paysanne, ou comme un œuf de Pâques peint de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

Vous êtes barbouillé tout entier de zig-zags, de spirales, de lignes, de triangles (y compris le « Delta »), mais avec la précision, quant à l'exécution graphique et scientifique, du tableau de Mendeleïev.

Le tout est né d'un immense souci pour que le tableau de l'œuvre et de son fondateur, qui le tient dans sa paume, ne soit faussé d'aucune manière, que pas une de ses nuances ne soit troublée, que pas une seule ligne n'en soit altérée, que pas un seul détail n'en soit dissimulé, pour que vous, voyageur, n'alliez pas recouvrir du brouillard des fausses métaphores un champ si vigoureux de certitudes. C'est de la modestie, de l'honnêteté, un magnifique orgueil. Un orgueil d'une terrible espèce: l'orgueil de l'exactitude, propre au grand artiste qui peut se permettre de se retirer derrière son chef-d'œuvre, sans qu'il ait besoin d'apposer sa signature au bas de son œuvre.

Balances de toute espèce, métrologie électronique — tout cela a résonné et fonctionné des semaines durant, organisant tout — kilotonnes, molécules, atomes, particules — dans chaque coin de l'esprit. Tout est si fabuleusement précis que cela en devient fantastique.

Tout ce que nous avons vu, touché, mesuré, vissé dans des faits d'une obstination qui ne se dément jamais, vous lance soudain, comme avec une catapulte, très haut, ramenant brusquement, par un échange foudroyant de plans, le ciel sur la terre. Les Moldaves font et défont ici-bas, grâce à un savoir-faire et une adresse extrêmes, certaines matières qui donnent une réplique bien plus durable aux montagnes, à l'airain des cloches, à cette terre lourde et éternelle. (Extrait d'un Guide d'Oneşti: « L'acier? Bien trop lourd: 700 à 8000 fois plus lourd que nombre de matières plastiques, tout aussi résistantes que lui, voire davantage. Elles tiennent tête aux acides, ne s'oxydent pas au contact de l'air, sont bien plus flexibles... Certaines matières plastiques possèdent aussi une plus grande résistance mécanique que l'acier. Le verre? Il ne saurait en être question !») « Les seules choses qu'on n'arrive pas à faire, c'est un mouton en fer ou une abeille en verre » — prophétisait quelque part, dans un village de montagne, un personnage de Sadoveanu. Et voilà que, récemment, les deux « Mocans » de la Crête de Lucina ou des Monts de l'Uz se sont présentés ici, au siège de la Chimie moderne, demandant la permission de mener — à travers cette fantastique vallée de gigantesques forêts métalliques, de bizarres troupeaux de molécules, dont les femmes de Săvineşti — prosélytes du nouvel ordre — tissent la laine lactame. Les êtres invisibles, aux noms étranges, des électrons fourmillant sur les méninges, à l'école du soir, se combinent dans les grottes hermétiquement closes des récipients, sur lesquels règne, avec un sourire abstrait, l'ingénieur. Pour comprendre, il faut entrer dans sa caste ou sa clique. Sans quoi on est condamné à rester simple tourneur, maçon, gardien, garçon de laboratoire, veilleur de nuit, avec, pour unique ressource, de surveiller, avec une candeur ancestrale, les tressaillements des récipients ou de la Voie Lactée, les Monts de l'Uz ou les Montagnes du Caucase sur la Lune, l'étoile du matin ou la tour du bloc réacteur de la raffinerie.

Les schémas chimiques me demeurent incompréhensibles, tout comme la photo de ces taches d'une Lune dévorée par les vampires; je ne comprends même pas les photos de ces lieux invisibles, parues dans les journaux.

Mais la persévérance de l'homme de ce pays tient, elle aussi, du prodige. Elle est tissée de cet orgueil majestueux dont nous parlions, et qui refuse, après que tous les paysages eussent été peints, que toutes les formules eussent été alignées dans des schémas, que tous les mots eussent été consignés dans des glossaires, que tous les numéros eussent été fixés dans leur équilibre par la même main adroite du Moldave, de laisser à d'autres, venus d'ailleurs, le droit de pénétrer dans cette merveille et d'en conduire la destinée.

La Vallée des Polymères devient ainsi une notion connue. Le dernier arrivé monte, lui aussi, tout comme les deux « Mocans », par le sentier que les siens ont tracé.

Et le train les a emmenés,
Jusqu'au ciel ils sont montés...

Du volume *Arpèges au Siret* — 1964

En français par AL. FERMO

CONSTANȚA BUZEA (n. 1941)

Gloire à la Roumanie Socialiste

Mon regard à sa naissance, mes deux mains et mon ouïe,
Mon visage en cours d'ébauche de son ciel le tout premier,
Mes liesses matinales, goût de pain ou plante amie,
Mes premières aventures en nature et en penser,

Contenaient un quelque chose qui tourbillonnait sur l'onde,
Dans nos fruits voulant irrompre, s'égarer au firmament,
Car je tins sous mes paupières tout ce que m'offrait ce monde,
Dès l'instant où la lumière se cogna à mon tympan.

De héros ma terre est faite, c'est par eux que je regarde,
Par-delà mon corps d'argile j'appartiens à ce pays,
Dans cette aigle toute rouge, sous devise qui la garde,
Je voudrais qu'on me ramasse pour l'idée en quoi je vis.

Gloire à ceux qui renouvellent ce pays, sans se dédire,
A ces murs que l'on apprête pour nos bâtiments nouveaux,
Aux étés qui s'effarouchent de leur sol aimé des lyres,
Aux champs mûrs où tient ses noces le pollen des végétaux.

Quand ces temps futurs avancent, qui égaux pour tous existent,
Je dédie aux gens en file de grands hymnes de bons vœux,
Roumanie, ô lumineuse, héroïque, socialiste,
Age d'or de notre terre pleine de cités de feu.

C'est ainsi que nos corps mêmes, octroyés par la naissance,
Et au cours de l'existence de leur sol se nourrissant,
Du pays sont des parcelles, que l'on tient pour leur défense,
Sous les rênes souveraines de ces modeleurs de temps.

En français par YVONNE STRAT

FRANZ LIEBHARD (n. 1899)

Racines d'un sentiment

A une séance de l'Assemblée Générale des écrivains de la ville de Timişoara de 1970, l'un des écrivains a employé, dans son discours, l'expression « les écrivains banatiens ». S'agissait-il d'une simple précision d'ordre géographique, bien superflue lorsqu'on sait que le lieu de cette réunion était situé au cœur même de la région appelée Banat? (Région de l'ouest du pays, qui fit partie à une époque historique, de la grande province de Transylvanie.)

Il est clair qu'à notre époque se développe tout ce qui est vision d'ensemble, le « provincialisme » étant aujourd'hui liquidé, à la suite de la dialectique des transformations résultées de la révolution socialiste. Les écrivains sont intégrés dans le courant de la vie active du peuple tout entier et ne risquent plus d'échouer sur les sables stériles des rivages « où il ne se passe rien », pour reprendre une expression connue de Mihaïl Sadoveanu, allusion symptomatique à la stagnation de la vie littéraire provinciale de jadis.

Aussi apparaît-il évident, à propos de la formulation ci-dessus, que la notion d'« écrivains banatiens » n'est nullement inspirée par des considérations d'ordre géographique ou par un certain genre de provincialisme, mais traduit — dans le contexte du socialisme dans notre patrie — une tendance naturelle à l'intégration nationale, à la synthèse, à l'universalité, à l'approfondissement des traits distinctifs, du patrimoine commun de la nation roumaine et des nationalités cohabitantes, sans se dissoudre dans leur spécifique. A partir de là, à partir des réalités locales nous trouverons bientôt les raisons de cette certitude fondamentale. La filiale de Timişoara de l'Union des Ecrivains de Roumanie est une *société* qui, à l'instar des associations spécifiquement nationales d'autres régions, groupe des auteurs de langues différentes: roumaine, allemande, hongroise et serbe. Cette circonstance pourrait n'offrir qu'un intérêt tout au plus statistique, si elle ne s'encadrait dans l'atmosphère spécifique des réalités contemporaines, atmosphère de respect total et de la meilleure compréhension mutuelle, d'où résulte l'harmonieuse polyphonie des langues fraternellement associées.

L'expérience inappréciable de l'histoire a été bien comprise, la libération hors des pièges de la haine ayant été favorisée par la reconnaissance de l'interdépendance et la nécessité de l'entraide, les différences dues à la langue maternelle ne se transformant pas en forces centrifuges et n'éloignant pas les habitants de cette contrée du centre de force de la solidarité et de la fraternité. La consonance spirituelle due à la recherche de voies communes de libération sociale et à la défense commune des droits acquis est d'ailleurs, dans cette région, une tradition ayant permis de résister aux tentatives de divers oppresseurs, même alors que cette tradition a dû passagèrement se réfugier au fond des cœurs de cette population de langues différentes. Une attitude constamment favorable à une acceptation réciproque, comme il seyait à des partenaires jouissant de leurs pleins droits, est le résultat d'une évolution historique, le fruit des efforts de plusieurs générations éduquées dans l'esprit de l'entente et de l'opposition à toute dérogation à cette tradition. Je pense à l'érudit roumain Eftimie Murgu, ou encore au typographe-éditeur allemand Karl Gustav Fövk, qui a publié un recueil de chants populaires en quatre langues, ainsi qu'un journal ayant pour devise: « Liberté et égalité, droits égaux pour tous ». Je pense à Simion Mangiucă et à Athanasie Marienescu, militant dans les colonnes d'une « Revue roumaine » de l'époque (« Rumänische Revue »), qui comptait parmi ses collaborateurs Ludwig Vinzenz Fischer, de Reşiţa, lequel consacra son énergie à la traduction de nombreuses œuvres roumaines, en particulier de celles de Vasile Alecsandri.

C'est peut-être à ces relations culturelles fructueuses, très étroites et spécifiques au Banat, que puise sa sève une personnalité littéraire contemporaine telle que Andreas A. Lillin, par exemple, auteur réputé et polyvalent de langues roumaine et allemande. Andreas A. Lillin est, à mon sens, l'auteur du meilleur roman d'après-guerre de littérature allemande écrit en Roumanie: *Maintenant que le blé est moulu* (*Jetzt, da das Korn gemahlen*, 2 t., 1957) ainsi que d'un ouvrage litté-

raire complexe en roumain, dont les éléments lyriques, narratifs et les essais témoignent d'un horizon intellectuel remarquablement étendu.

D'autre part, l'œuvre infatigable, au souffle large et dont la qualité s'affirma avec le temps, du vénérable poète Zoltan Franyo, est si vaste et d'un caractère si divers qu'on ne saurait l'embrasser d'un seul coup d'œil.

Cette activité complexe, marquée par le climat banatien d'une empreinte indélébile, s'éclaire si l'on pense qu'elle s'est développée et se développe encore dans les directions suivantes: le poète publie, en dehors de ses travaux originaux, des traductions du roumain en allemand et en hongrois, de l'allemand en hongrois et vice-versa, et, enfin, du serbe en allemand et en hongrois. A ce circuit vertigineux de traductions dont l'animateur est Zoltan Franyo, il convient d'ajouter, bien entendu, la traduction en roumain des œuvres les plus représentatives écrites en allemand, hongrois et serbe, ce qui donne une idée de la complexité culturelle dite «banatienne.»

Pourquoi ai-je évoqué quelques-uns des nombreux moments et aspects enregistrés par l'histoire de cette région? Pour souligner un fait essentiel, à savoir que ceux qui, par suite de circonstances historiques, ont cohabité dans ces régions, en particulier les travailleurs, se sont sentis solidaires face à l'existence, ont lutté ensemble contre l'oppression sociale et nationale, ont senti qu'ils devaient se serrer les coudes dans la lutte pour la réalisation des idéaux de progrès et de justice sociale. En concrétisant ces réalités dans les conditions actuelles, créées depuis la solution de la question nationale par le Parti Communiste Roumain, l'amitié du peuple roumain et des nationalités cohabitantes consacre l'existence d'idéaux et d'aspirations communs issus de l'espoir d'une existence meilleure, de la confiance dans le destin lumineux de la Roumanie socialiste.

Maintenant, j'espère que le sens véritable de l'expression « écrivains banatiens » est devenu plus clair, qu'elle traduit éloquemment l'attraction et le rapprochement des populations, la voix irrésistible de l'actualité appelant les hommes de toutes langues, concitoyens de la patrie socialiste, à se considérer comme des frères, des compagnons indissolublement unis sur le même chemin, avançant côte à côte dans la voie conduisant à de grandioses réalisations sociales.

Aucune autre conjoncture socio-politique n'a su créer, jusqu'à présent, une telle base de départ pour la lutte commune en vue de la réalisation des nobles desseins du devenir humain. La cohabitation du peuple roumain avec les nationalités demeurant sur son territoire s'est imposée à chacun de nous comme une réalité, et l'entente réciproque a permis la consolidation de cette unité. La fraternité des langages n'est plus aujourd'hui une simple vertu civique mais une véritable nécessité sur le plan de la construction et du développement d'un système social fondé sur le travail créateur et dont le bien-être matériel et spirituel des hommes constituent la finalité.

«LE SOURIRE DE HIROSHIMA»

FLORICA CORDESCU: Illustration pour «Le Sourire de Hiroshima» d'Eugen Jebeleanu.

Weimar en Mai

Cette nuit-là j'errais dans Weimar,
J'ai longuement erré cette nuit-là dans Weimar.
J'errais seul, aussi seul que la solitude.
Arbres verdissants, jardins en fleur, rues muettes, rues de silence.
Rues silencieuses autant que mon cœur.
Le vent faisait un peu osciller les arbres.
Fraîches, les feuilles chantaient, susurraient.
Sous le ciel fuyaient sans bruit des nuages aussi muets que mon cœur.
Fenêtres sombres. Larges fenêtres. Eclairées. Puis sombres à nouveau.
J'errais seul dans Weimar. Aussi seul que la solitude. . .
Mai chantait dans la ville. Dans l'Allemagne entière chantait Mai.
Moi, j'errais seul, seul et muet dans Weimar.
Et il me venait un désir violent, un âpre désir d'échanger
Deux mots avec un être humain. . . Rien que deux mots. . .
Il semblait qu'il n'y eût plus d'êtres humains à Weimar.
Peut-être en effet n'y en avait-il plus. . .
J'errais seul. Seul, en silence, j'errais dans Weimar.
Puis les nuages s'enfuirent. . . Etoiles ! Voici briller les étoiles. . .
Je vis une statue. . . Je la saluai, la statue.
J'en saluai même deux. . . Peut-être toutes deux à la fois.
Wolfgang se taisait. Friedrich aussi.
Moi, je leur parlais. . . je parlais. . .
Longuement ils me fixèrent, puis échangèrent un regard.
Sourirent et quittèrent leur socle.
Ça ne m'étonna pas. Il a y si longtemps, trop longtemps
Depuis que plus rien ne m'étonne.
Je ne m'étonne plus de voir les gens s'aimer, puis oublier
Les douces nuits de l'amour, les douces larmes d'amour.
Je ne m'étonne plus de les voir se haïr,
S'entretuer, bien que
Leur sang ne soit pas bon à boire, ni leur chair à manger.
Oui, il y a très longtemps que plus rien ne m'étonne.
Me regardant, Wolfgang fut pris d'une tristesse profonde.
Me regardant, Friedrich fut pris d'une tristesse profonde.
Il était minuit à Weimar. Mai chantait.
Minuit dans l'Allemagne entière, et Mai chantait
Dans l'Allemagne entière. . . Dans l'Allemagne entière. . .
Les yeux de Wolfgang étaient vivants, vivants ceux de Friedrich.
Ne le saviez-vous pas? Il est des morts dont les yeux sont vivants.
Il est des voix de morts qui sont vivantes.
Je les interrogeai soudain, et tous deux à la fois:
« Pourquoi me regardez-vous ainsi sans rien dire?
Un mot. Dites-moi un mot. Rien qu'un mot. . . »
Ils me regardaient en silence. Muets. Ensuite ils repartirent.
Remontant sur leur socle. Leur vieux socle.

De nouveau j'étais seul à Weimar. Seul dans la nuit à Weimar.
Mai chantait dans la ville et l'Allemagne entière.
Mais à Weimar les fenêtres étaient sombres
Et sombre mon âme, triste et sombre mon âme.
Il me semblait être demeuré seul à Weimar. Seul au monde.
Je suppliai la solitude: « Va-t'en, lui dis-je, va, ramène-moi
Un être humain, amène-le-moi ici, près de moi. . . »
Et un être se détacha de l'ombre. Comme en un conte. De l'ombre.
Une femme. Grande. Mince. Ses cheveux, —
— Seigneur, si je pouvais les oublier, si je pouvais, —
Tombaient sur ses épaules comme gerbe de seigle.
(Jeune, j'avais aimé
Une fille aux cheveux comme gerbe de seigle. . .)
« Je t'ai vu, me dit l'être aux cheveux de seigle,
Tu voulais parler à la statue ! Quelle idée !
Ça ne parle jamais, les statues. Ça se tait. Ça regarde.»
Profondément je m'inclinai devant elle et lui dis:
« Seul j'erre dans Weimar. Il fait nuit. J'erre seul dans Weimar.
Accompagne-moi par la ville, que je cesse d'être seul. . . »
Grande, la femme vint près de moi,
Prit mon bras, et nous fûmes à deux,
Pour errer ensemble dans Weimar.
Pour errer ensemble au mois de Mai dans Weimar.
Mai chantait dans Weimar. Mai chantait par toute l'Allemagne.
Mai chantait la vie et Mai chantait l'amour
Dans Weimar, dans l'Allemagne entière. . .
Moi aussi, j'avais désir de vivre. Désir
D'aimer. Un âpre désir mêlé au regret
De ma jeunesse perdue. Un violent désir.
La femme marchait près de moi. En silence.
Elle était d'ombre et de fumée. D'ombre elle était
Et de fumée. Mais sa voix était voix de créature vivante.
« Marlène est mon nom, si tu veux le savoir, étranger.
Marlène est mon nom, et je suis d'ombre et de fumée.
J'aimais Heinz et je l'ai pleuré. J'aimais Heinz
Et Heinz est mort quelque part à l'Est. . .
Puis. . . Ce fut Georg que j'aimai, et pleurai.
Car Georg est mort quelque part à l'Ouest. Oui, quelque part
A l'Ouest.» La femme était grande, elle était d'ombre et de fumée.
Et soudain dans la nuit, à Weimar,
A Weimar et dans l'Allemagne entière,
Dans toute l'Allemagne et par le monde entier,
Des milliers de femmes d'ombre et de fumée,
Des milliers de femmes, des milliers,
Aux cheveux d'or et aux cheveux d'argent,
Aux cheveux de goudron et aux cheveux de cuivre
Jaillirent de l'ombre de la nuit, de la fumée de la nuit,
Froides comme la froide nuit de ce Mai qui chantait
Dans Weimar, dans l'Allemagne entière —
Et chantèrent. Elles chantaient et pleuraient,
A Weimar, en Allemagne et par le monde entier.
Ceux qui sont tombés à l'Ouest,
Au Soleil Levant, au Nord et au Midi.

Et toutes ces femmes — faites, Seigneur, que j'oublie —,
Toutes ces femmes qui chantaient et pleuraient,
Toutes étaient de fumée et d'ombre, d'ombre et de fumée. . .
J'errais seul dans Weimar. Il faisait nuit. Nuit de Mai.
Il faisait nuit. Mai chantait
Dans Weimar et l'Allemagne entière.
Mai chantait la vie, chantait la douceur et l'amour.
Et j'errais seul dans Weimar.
Et il me venait un âpre désir de vivre,
Un âpre désir d'aimer.
Et toutes les femmes étaient d'ombre et de fumée,
D'ombre et de fumée. . .

En français par ANNIE BENTOIU

FRANCISC MUNTEANU (n. 1924)

L'Evasion

Petru Stoïan était tombé prisonnier début février. Il venait tout juste d'arriver au front. Petit et trapu, il avait des yeux vifs toujours en mouvement, et ronds comme des perles noires. Il avait été affecté à un bataillon d'éclaireurs, quelque part à Vihnie, dans les monts Tatra, avec mission d'installer un poste avancé à proximité d'une forêt de sapins, à partir de laquelle, quand la visibilité était bonne, on pouvait tenir en observation le régiment allemand. On lui avait adjoint trois hommes, deux soldats et un guide slovaque. Le poste était appelé à prendre un caractère permanent ou, à tout le moins, à durer un certain temps. Petru Stoïan avait emporté ses affaires, les tassant dans une valise de carton-pâte: des soquettes de laine, un rasoir, deux bouteilles de rhum, ses rations alimentaires délivrées par la popote du régiment pour deux semaines. Les deux soldats étaient des recrues toutes fraîches, ayant à peine fini leur période d'instruction: l'un venait de Turda; ouvrier-électricien, il s'occuperait des transmissions-radio. Il transportait sans se plaindre les appareils d'émission-réception. L'autre, un Olténien noiraud de Rîmnic, aux oreilles gelées, était d'une paresse révoltante, mais astucieux, et il avait le sens de l'orientation. Il cherchait querelle au guide à tout instant, lançait des regards désespérés, vers le ciel, vers les arbres, vers les coteaux aplanis par la neige.

— Nous n'avons pas pris le bon chemin, mon lieutenant. On peut nous voir à dix kilomètres de distance.

Petru Stoïan avait l'ordre de suivre le guide.

— Qui pourrait nous voir, Spincescu?

— Les Allemands, mon lieutenant!

Spincescu avait eu raison: les Allemands les avaient surpris à découvert, avant qu'ils aient pu atteindre la forêt. Ils étaient une quarantaine, coiffés de capuchons blancs, glissant sur leurs skis, armés de fusils à viseur. Il eût été stupide de résister. On ne l'y avait pas préparé à l'école militaire. Il était dépité de ne pouvoir imaginer ce qu'aurait pu faire son professeur de stratégie dans une telle situation. Tandis qu'on les emmenait sous bonne escorte, il s'efforçait d'en faire l'analyse:

les Allemands disposaient de fusils à viseur; ils auraient pu, s'ils l'avaient voulu, les tirer comme des lapins. Donc, leur intention était de les faire prisonniers et d'obtenir d'eux des renseignements. Du côté des soldats, aucune crainte à avoir: ils ne savaient rien. Et le guide, moins encore. Il fallait avant tout gagner du temps. Au-delà de la colline, vers la gauche, là où descendait l'ombre du crépuscule, les chasseurs alpins avaient engagé une manœuvre d'encerclement de l'ennemi; à droite, à quelque vingt kilomètres, les Soviétiques poursuivaient leur avance. L'opération avait été déclenchée depuis plusieurs jours, il fallait durer jusqu'à sa conclusion.

On les amena jusque derrière les lignes de défense allemandes, dans une clairière où avaient été aménagées plusieurs baraques camouflées. Petru Stoïan fut interrogé dans la nuit par un officier supérieur qui parlait roumain.

— Ouvrez cette valise, s'il vous plaît.

Petru Stoïan posa sa valise sur la table et l'ouvrit. Il étala son contenu devant l'officier. Deux bouteilles de rhum, un rasoir, une serviette et huit paires de soquettes de laine.

— Qu'est cela?

— Ce sont mes affaires.

— Vous les avez volées?

— Je ne vous permets pas, monsieur!...

— Vous nous en permettrez bien d'autres!

Stoïan soutint son regard. Il aurait pu raconter comment sa mère avait empilé les soquettes dans la valise, soigneusement, comment il avait essayé de la distraire de son chagrin avec des détails sans importance.

— J'aurai bien assez de deux paires de soquettes, maman!

— Non, non, mon petit, tu sais bien comme tu as les pieds sensibles! Ton père aussi, avant de mourir, m'avait prié de l'enterrer avec des soquettes de laine. Il avait peur d'avoir froid aux pieds.

Le commandant baissa les yeux, puis commença à déambuler à travers la pièce.

— Qu'alliez-vous faire dans la forêt de Trente?

— Une promenade digestive.

— Avec un émetteur?

— Oui.

— C'est bien ce que je pensais. Je suis persuadé que vous changerez d'idée d'ici demain. Dans votre intérêt! Je me permettrai de vous donner un conseil: en temps de guerre, et surtout dans les conditions actuelles, il faut parler pour sauver sa vie.

— Ce qui veut dire trahir, bien sûr...

— La consonance de ce mot m'offusque.

— Je vous rappelle que je suis un officier roumain!

— A mon tour, je vous rappellerai le conseil que je vous ai donné. Bonne nuit!

Stoïan ne revit plus ni ses soldats, ni son guide. On le conduisit dans une pièce froide, aux murs de planches, qu'une lampe éclairait faiblement. Un individu barbu était couché sur un grabat, sous une capote râpée de l'armée française. Visiblement, il était prisonnier, lui aussi. Il lui jeta un long regard, sans répondre à son salut. Stoïan embrassa la pièce d'un coup d'œil et se dirigea vers le second grabat, qui comportait des couvertures.

— C'est le lit du docteur. Le barbu parlait français avec l'accent allemand.

— Et moi, où vais-je dormir?

— Je n'en sais rien. Je ne suis pas responsable de l'hébergement. Il avait une voix vraisemblablement enrouée par le tabac, et il sembla à Stoïan terriblement antipathique.

Il s'étendit sur le grabat et la paille craqua sous son poids. La pièce sentait le renfermé mais on pouvait y percevoir aussi comme une odeur de résine dégagée par le bois de sapin frais coupé.

— Vous ne devriez pas faire ça, monsieur! Si nous sommes encore en vie, c'est au docteur que nous le devons. Il pourrait bien se fâcher...

— D'habitude, je suis seul à répondre de mes actes.

Il avait la conviction que le soldat barbu avait été mis à dessein auprès de lui pour le mettre en condition en vue de l'interrogatoire du lendemain.

— Pourquoi vous a-t-on mis ici?

— Je suis prisonnier de guerre comme vous.

— Vous semblez français par l'équipement, mais vous avez l'accent allemand.

— Suédois, corrigea le barbu. Monsieur, faites comme vous l'entendez, mais je vous aurai prévenu, ce grabat appartient au docteur. Bonne nuit! Et, se retournant vers le mur, il tira la couverture sur sa tête, signifiant par là qu'il n'avait pas l'intention de poursuivre la discussion.

Que pouvait bien faire un Suédois, vêtu d'une capote de l'armée française, dans les monts Tatra? A cette question, Stoïan ne trouva aucune réponse. Il faut dire aussi que l'interrogatoire du lendemain le préoccupait bien davantage. Il ne risquait rien: les Allemands allaient essayer de tirer de lui des renseignements sans quoi ils ne l'auraient pas amené ici. S'il réussissait à tenir trois jours, il serait peut-être sauvé. De l'autre côté, il le savait, on attendait son signal. Dès le matin, on commencerait à s'inquiéter de son silence. Peut-être lancerait-on une attaque-surprise. Sinon, eh bien... Certes, la chose deviendrait plus grave... Dès l'école militaire, il s'était imaginé devant le peloton d'exécution. Il avait vécu ce moment si souvent en pensée qu'il n'en était plus du tout impressionné. Sans doute l'emmenerait-on dans la forêt; il serait par trop stupide d'être fusillé ici, au milieu de ces baraquements sales.

Des secousses répétées l'éveillèrent. Un individu décharné et de haute taille, aux yeux bleus, l'expulsa de la paillasse.

— C'est mon lit!

Un peu étourdi, il se leva pour chercher un coin sec près du mur. Il n'était pas sûr d'avoir bien agi en évitant une dispute. L'homme ne lui prêtait aucune attention; il lissa les couvertures, puis il lança au barbu:

— Larsen, je t'ai apporté de la soupe toute chaude.

Le barbu se leva aussitôt, s'empara de la gamelle et commença à avaler goulûment et à grand bruit. L'autre s'assit sur sa paillasse, alluma une cigarette et se tourna vers Stoïan:

— Et vous, monsieur?

— Officier roumain.

— Prisonnier?

— Oui.

— Depuis quand?

— Quelques heures.

— Alors vous devez connaître la situation au dehors. La guerre va-t-elle durer encore longtemps?

— Je ne sais pas.

— Ah, bon, vous êtes militaire... Secret d'Etat. Sottises que tout cela, monsieur! La seule chose qui importe à présent, c'est de survivre... C'est plus important que toutes les armes secrètes, que toutes les offensives. Et, jetant une couverture en direction de Stoïan: Vous allez prendre froid!...

Leur sommeil fut troublé par l'artillerie: quelques obus étaient tombés aux environs et avaient secoué la baraque.

Le docteur sauta sur ses pieds et se précipita à la fenêtre:

— Il serait stupide de mourir maintenant, quand la fin approche! Quel âge avez-vous, monsieur l'officier?

— Vingt-trois ans.

— J'avais à peu près le même quand je suis sorti de la Faculté de médecine. A Varsovie. Je rêvais de devenir un grand chirurgien.

— C'est bien ce que vous êtes, dit le barbu d'un ton las. Il vaut mieux se coucher.

— Non pas. Je suis un escroc.

Le barbu le regarda avec étonnement:

— Vous recommencez à faire du sentiment... Ça ne vous va pas... Comment va le colonel?

— Le diable l'emporte! Il fait une nouvelle crise. Et une éruption de boutons sur tout le corps.

— Alors vous aurez peut-être du café.

— Vous ne pensez qu'à vous remplir la panse !...

Stoïan essayait de démêler le sens de leurs paroles, mais sans succès.

Le barbu n'avait plus sommeil. Il roula une cigarette épaisse, l'alluma et se mit à considérer la fumée grise qui s'élevait en tourbillons vers le plafond.

— A quoi devrais-je penser? A la mort? Je voudrais mourir dans l'eau de mer, vous le savez. Le sel vous empêche de pourrir. J'ai un dégoût des vers insurmontable... De toutes façons la mort à l'aube, c'est la plus jolie chose du monde. Qu'en dites-vous?

— J'aime mieux dormir !...

Les coups de canon s'étaient espacés. Les Allemands avaient cessé le tir depuis longtemps; on n'entendait plus dans la cour que des commandements brefs et le grincement métallique d'un phonographe sur des disques usés.

— Il neige, dit encore le docteur, revenant à sa paillasse. Ça vaut mieux que de geler!

A cinq heures, une sentinelle vint prendre le docteur.

— Vite, Polonais, le colonel vous demande. Il se sent mal. Il pourrait bien donner l'ordre de vous fusiller!

Le médecin s'habilla en toute hâte et partit derrière la sentinelle. Le barbu courut vers la porte et cria:

— N'oubliez pas le café!

Stoïan, tout à fait réveillé maintenant, demanda:

— Le colonel est le chef du camp?

— Vous avez deviné ça tout seul?

— Et pourquoi a-t-il recours à un médecin étranger? D'où vient-il qu'il a confiance en un prisonnier de guerre?

— Le prisonnier est un grand spécialiste.

— Et un colonel allemand ne peut pas trouver un spécialiste allemand?

— Pas quand il s'agit d'une maladie tropicale. Et qui reste constamment à sa disposition. C'est une chance. Sans quoi, nous serions depuis longtemps à trois pieds sous terre.

— Bien sûr, c'est un mensonge, le Polonais n'est pas vraiment spécialiste des maladies tropicales...

— Le polonais ne ment jamais. Il a professé en Afrique. Il a été fait prisonnier à Tobrouk.

— Et comment a-t-il abouti ici?

— Vous posez trop de questions, monsieur l'officier. Vous feriez mieux de dormir!

Lorsque le docteur revint, apportant une gamelle de café bouillant, Stoïan fut emmené à l'interrogatoire. Il fut reçu par un capitaine, assisté d'un interprète. Officier de carrière, le capitaine ne mit pas longtemps à se rendre compte qu'il perdait son temps. Mais il continua néammoins de poser des questions, pour se conformer aux ordres qu'il avait reçus. Gras et myope, il avait des cheveux d'un blond fade. Ses gants portaient des taches de sueur et on devinait à son veston fripé, qu'il avait dormi tout habillé. Il était rasé de frais et dégageait une odeur d'alcool médicinal.

— Vous devez savoir, monsieur le sous-lieutenant, que les prisonniers qui ne parlent pas deviennent muets à jamais?

— Je le sais parfaitement.

— C'est bon. Reconduisez-le.

En route vers la baraque, Stoïan eut tout le temps de regarder les abris. Manifestement, ils avaient été creusés hâtivement, sans soin. La neige tombée dans la nuit n'avait pas encore été nettoyée. Et elle restait vierge de pas, à l'exception du sentier tracé devant la baraque du commandant. Le Polonais lui avait gardé un peu de café.

— Et bien, monsieur l'officier, qu'avez-vous fait?

— Rien du tout.

— Voilà qui n'est pas bien. On n'a pas apporté de lit pour vous, ce qui veut dire que vous ne resterez pas longtemps ici. Nous avons eu un prisonnier russe il y a quinze jours. Il est enterré sous la fenêtre.

— Il a eu de la chance, fit le barbu, comme s'il l'enviait. Il est mort au petit matin. Le soleil se levait à peine. N'est-ce pas, docteur?...

Stoïan était révolté par l'indifférence qu'ils affichaient. Il demanda d'un air plein de colère:

— Et vous, comment se fait-il que vous ne soyez pas morts?

Le Polonais eut l'air choqué, il voulut répondre sur le même ton, puis, se ravisant, il déclara paisiblement:

— Je me le demande aussi. Et les occasions ne m'ont pas manqué, vous pouvez m'en croire. Quand j'étais étudiant, j'ai failli me noyer dans la Vistule, plus tard, j'ai raté une occasion magnifique à Alexandrie, dès que je me suis enrôlé dans la VIIIe Armée de Montgomery. Je suis resté tout un après-midi enterré dans le sable, sous une pluie de shrapnels de tous calibres. Mes lèvres avaient craqué et j'ai craché le sang pendant une semaine. J'aurais pu avoir ma chance pendant la marche sur Tobrouk. La seule chose agréable au cours de cette promenade a été l'ombre d'un tank; malheureusement il allait trop vite. Pour ne pas le perdre, je faisais chaque jour un marathon. Vous connaissez l'équipement du soldat anglais?... Je vous avoue que j'ai poussé un soupir de soulagement quand j'ai été fait prisonnier. J'ai voyagé en voiture jusqu'à Alger. Il est vrai que c'était une voiture fermée et qu'il y faisait chaud comme dans un four. On nous donnait à boire tous les deux jours.

Il fit une pause pour allumer une cigarette ou pour rappeler ses souvenirs. Ses interlocuteurs n'osèrent rompre le silence. Stoïan le considérait avec respect et se repentait de lui avoir parlé avec grossièreté. Le Polonais s'étendit sur son grabat, les yeux perdus au plafond. Puis il reprit, sautant par-dessus le temps et les événements.

— En Allemagne, ma bonne étoile a veillé sur moi. J'ai toujours été dans des camps d'élite. Savez-vous ce qu'est un camp d'élite, monsieur l'officier?

— Non.

— Des camps ouverts aux contrôles de la Croix-Rouge internationale. A Francfort nous avions des cigarettes et du chocolat deux fois par semaine. Du chocolat Suchard. Puis j'eus la bonne fortune de rencontrer le colonel. Dieu sait ce que je serais devenu, s'il ne m'avait fait sortir du camp pour m'emmener avec lui!

Ce matin-là, Stoïan apprit aussi l'histoire du barbu. Il était Suédois, avait cinquante ans et deux femmes: l'une en Suède, à Bornholm, et la seconde, une mulâtresse avec trois enfants, sur la côte de la Mer de Java, à Madura. Larsen était marin et il avait été engagé comme timonier au début de la guerre, pour son malheur, sur un bâteau français, le *Cherbourg*. Il avait été fait prisonnier avec tout l'équipage du bâteau et expédié à Aix-la-Chapelle, puis à Francfort. C'est là qu'il avait fait la connaissance du Polonais, lequel en avait fait son assistant. Il était de caractère taciturne, il regrettait de ne pas avoir une aiguille pour pouvoir coudre, mais il avait de l'humour.

— Je veux vous raconter aussi, monsieur l'officier, comment j'ai fait la connaissance de Luana, ma femme de Madura. Il y avait fête champêtre, et Luana vendait des fruits de mer, de toutes sortes: entortillés, plats, hérissés. Et aussi des cartes postales colorées. Elle était grasse et rieuse ou il me semblait à moi qu'elle riait, découvrant des dents pointues comme ses coquillages. Vous m'écoutez, monsieur l'officier?

— Oui, je vous écoute.

— Elle vendait aussi des fleurs, intervint le Polonais.

— Oui, elle vendait aussi des fleurs, poursuivit Larsen. Beaucoup de fleurs, de toutes les couleurs, blanches, vertes, jaunes et diaprées de mauve. Elle les connaissait toutes, les désignait par leur nom, parfois un nom ridicule qui ne comportait pas plus de deux lettres. Ainsi donc, Luana vendait des coquillages, des cartes postales et des fleurs. J'étais ivre. A Madura, les nuits sont chaudes et Luana était plus chaude encore. Nous nous sommes mariés par une de ces nuits chaudes. Pas devant le maire. Mais selon la coutume du pays. Je lui ai rendu tous les coquillages et les cartes postales colorées que je lui avais achetés, et Luana a ri de toutes ses dents pointues comme les coquillages. Si je ne m'étais pas embarqué sur le *Cherbourg*, j'y serais encore. Mais je ne vous aurais pas connu, docteur, et j'en aurais eu du regret. Je me suis habitué à vous.

— Vous commencez à dérailler, grand-père.

Le lendemain, le colonel fit appeler Stoïan dans son bureau.

— Si vous ne répondez pas aux questions qu'on va vous poser, vous serez fusillé.

— Je serai fusillé de toute façon.

— Non pas. Vous aurez rendu service à la Wehrmacht, et je jouerai de mon influence pour vous faire envoyer dans un camp de prisonniers de guerre. Choisissez!

Le colonel était affalé, les jambes écartées, sur une chaise en bois vert, et sa tunique était déboutonnée. Son souffle était rapide et pénible comme celui d'un bronchiteux. Il avait un teint terreux et des yeux cernés par l'insomnie. Il était visiblement souffrant. Ses mouvements étaient lourds et saccadés, comme s'il avait dû forcer ses membres ankylosés. Stoïan n'avait jamais vu un officier allemand aussi débraillé. Il n'avait même pas enfilé ses bottes. Il officiait dans les soquettes de laine tricotées par la mère du sous-lieutenant roumain. Quand il les reconnut, Stoïan faillit se jeter sur lui, mais il se reprit à temps. La sentinelle était en faction à la porte, le fusil chargé.

— Je vous donne cinq minutes pour réfléchir.

Stoïan garda les yeux fixés sur le colonel, sans cligner. Il évoqua le souvenir de sa mère, de la maison au bord de l'étang, du jardin avançant en promontoire dans l'eau. Bien qu'ayant la vue faible, la bonne femme tricotait presque constamment. Elle s'asseyait près de la fenêtre de la cuisine, pour ne pas avoir à allumer la lampe. Parfois, Stoïan la surprenait assoupie.

— Pourquoi ne vas-tu pas te coucher, maman?

— Mais je n'ai pas sommeil, mon lapin... Je restais là, à penser à ton père.

Le père de Stoïan avait été pêcheur; il rentrait tard le soir, les pieds glacés. L'humidité de l'étang avait pénétré ses os; au printemps et à l'automne, il se tenait tout recroquevillé à côté du poêle, torturé par ses douleurs.

— Toi, tu iras à l'école, mon lapin, je ne veux pas te voir pêcher dans l'étang. Ses eaux sournoises ont rongé mes jambes avec les années, sans que j'y prenne garde.

Maman lui tricotait de grosses soquettes de laine, mais papa rentrait chaque jour les pieds mouillés. Il suspendait les soquettes derrière l'âtre pour les faire sécher, à l'insu de maman. La nuit, une odeur de laine brûlée envahissait la chambre.

— Eh bien, monsieur le sous-lieutenant?

— Je réfléchis, monsieur le colonel.

Et c'était vrai. Il se souvint que sa mère n'imaginait pas, à son départ, qu'il pouvait ne pas revenir. Son seul souci était qu'il n'eût pas froid aux pieds.

— Les cinq minutes se sont écoulées. Combien y a-t-il de soldats à Vihnie?

— Je ne sais pas!

— Vous savez ce qui vous attend? Emmenez-le, ordonna le colonel. Je vous donne jusqu'à demain. Si vous n'avez pas changé d'avis jusque-là, vous serez fusillé!... J'ai déjà fait preuve de trop d'indulgence à votre égard.

Stoïan comprit que c'était un ultimatum. Il avait peur. Quand il revint dans la baraque, le Polonais lui jeta un regard soupçonneux.

— Vous avez parlé?

— Non.

— Vous avez la tête dure! J'étais comme ça au début de ma carrière. Ça ne sert à rien, mais ça vous donne le sentiment d'être fort.

— Vous essayez de me convaincre?

— Non. Je n'ai pas réussi à m'en convaincre moi-même. Au Caire, j'ai été arrêté une fois. Il fit une pause, comme s'il hésitait à poursuivre, puis, précipitant son débit, il reprit: Vous savez de quoi elles ont l'air, là-bas, les prisons ordinaires? Non, comment pourriez-vous le savoir?!... Ici, c'est du grand luxe!... Là-bas, ce n'est pas tant la chaleur qui est insupportable, que l'aigre odeur du pus. Il y en avait un qui vous ressemblait. Il avait été arrêté pour je ne sais quel délit de droit commun. Il se montrait hargneux, pour faire montre de dignité à qui de droit, pour ménager sa fierté. Mais ça n'a pas duré longtemps. Il était vêtu pauvrement d'une chemise de toile rude et d'une culotte kaki d'uniforme. Il portait autour du cou un foulard multicolore. Il était en prison pour la première fois. C'est une chose qui saute aux yeux dans une prison orientale. Il s'est assis sur la pierre nue: il ne savait pas qu'il vaut mieux s'asseoir

dans la sciure. Je lui ai demandé une cigarette, et il s'est exécuté. Il n'aurait pas dû. On ne fait pas de cadeau en prison. Mais je vous l'ai dit: c'était un novice. Je lui ai demandé sa nationalité, par politesse.

— Allemande, m'a-t-il dit. De Regensbourg. Il avait dit ça fier comme s'il m'avait dit qu'il était Einstein. A son tour, il m'a demandé la mienne. Je lui ai dit que je n'en avais pas. Ou plutôt, que je n'en avais plus, depuis quelques années.

— Mais avant cela, qu'étiez-vous?

— La dernière fois, ou bien depuis plus longtemps?

— La dernière fois que vous étiez encore quelqu'un.

— La dernière fois j'étais Polonais et médecin. Ce jeune homme avait été arrêté pour vol. Je lui ai proposé de lui révéler ce qui l'attendait en échange de deux cigarettes. Le pauvre type m'a donné deux cigarettes, nouvelle faute. Vous avez volé dans un lieu public, et vous avez été pris sur le fait, vous risquez une condamnation de six ou huit mois. Mais si on vous envoie dans le Sud, aux travaux de construction, vous n'en reviendrez pas.

— Pourquoi?

— Parce que, au bout de deux mois, vous n'aurez plus de tripes, à cause de la chaleur et, le soir venu, vous serez si épuisé, que vous serez dégoûté de tout. Et il ne vous sera pas possible de vous évader, qu'au tribunal, pendant le procès.

Stoïan interrompit le Polonais.

— Pourquoi vous a-t-on arrêté, vous?

— Pour mutilation de cadavres.

— Et vous n'avez pas été expédié dans le Sud?

— Mais si. Et je n'étais pas un récidiviste.

— Et vous n'en êtes pas mort?!...

— Parce que j'étais médecin. Dans les pays chauds, un médecin est presque un dieu. Je restais à l'ombre, et j'établissais les fiches de décès. Un travail assez fastidieux.

Stoïan jeta au Polonais un regard scrutateur.

Quand il parlait, ses lèvres s'étiraient en un sourire bizarre, qui dénotait la tristesse. Il était encore dans la force de l'âge. Intelligent, spirituel, il faisait montre d'un esprit fort pénétrant. Pourquoi n'avait-il pas cherché à s'évader? Il avait dû en avoir l'occasion. Il circulait librement, le colonel le faisait souvent appeler même la nuit. Stoïan se rendait compte qu'il ne pourrait sortir d'ici qu'avec lui ou du moins avec son aide. Mais comment le gagner à sa cause? Il fallait le laisser parler, puisqu'il était en veine de discussion, et voir venir.

— Vous faites une étude de caractère, monsieur l'officier?

— Non, je ne faisais que vous regarder.

Le Polonais se mit à rire.

— J'avais pris à l'Allemand toutes ses cigarettes. Mais je lui avais donné de bons conseils. Entre autres, si on l'envoyait dans le Sud, de choisir le bat-flanc situé auprès de l'étagère de la lampe, pour être à même de voler le pétrole.

— Vous ne m'avez jamais dit ça, intervint Larsen. A quoi servait le pétrole?

— A arroser son lit. C'était le seul désinfectant à sa portée.

— Vous connaissez tous les trucs dont on use dans les prisons.

— Et pas seulement dans les prisons.

— Dites-moi, monsieur le Polonais, quand avez-vous cessé d'être patriote?

— En voilà une question!

— C'est une question comme une autre. La guerre tire à sa fin. On pourra bientôt circuler librement à travers l'Europe. Vous n'avez jamais pensé qu'il pourrait être utile de pouvoir marcher la tête haute?

— Vous voulez me donner des leçons?

— Pas du tout! Mais si vous avez mutilé des morts, vous avez aussi été au front. Vous auriez pu mourir pour une cause, pour la liberté de la Pologne, par exemple. Y avez-vous pensé? Ou bien vous vous êtes engagé dans l'armée de Montgomery par esprit d'aventure?...

— Vous devez avoir votre opinion là-dessus, monsieur l'officier?!

— Je n'ai pas d'opinion. Mais je pense que votre actuel patron, le colonel, peut crever un jour ou l'autre. Il n'a pas bonne mine. Faute de protection, vous ne pourrez plus vous procurer du café... Et puis, ce n'est pas tout d'avoir du café...

— Il a raison, s'exclama le barbu. J'y ai déjà pensé. Je prie même pour la santé du colonel, parfois. Que deviendrons-nous s'il vous glisse entre les doigts?

— Que faire, monsieur l'officier? Le médecin avait posé la question de telle façon qu'il semblait davantage l'adresser à lui-même qu'à Stoïan. Il alluma une nouvelle cigarette. On vous a enseigné la stratégie, vous devez bien avoir une solution!

— A vingt kilomètres d'ici se trouve un régiment roumain. J'ai vu la ligne du front. Moins que rien. Juste quelques avant-postes. Et puis, à tout prendre, nous y serons plus en sécurité qu'ici...

Le Polonais ne répondit pas, il avait les yeux perdus dans le vide. Stoïan alla vers la fenêtre et se mit à considérer le camp. Il neigeait à gros flocons, et la vue se brouillait à quelques mètres de distance. Il distingua un hangar et deux chevaux dont l'échine était protégée par une couverture. Des soldats sommeillaient sous la paille des litières.

Il était plus de minuit lorsque le Polonais revint de sa dernière visite. Il rapportait une gamelle de café bouillant et deux tranches de pain blanc. Le pain blanc était réservé au colonel. Le docteur lui avait interdit le son.

— Nous partirons après la relève, dit le Polonais, quand la sentinelle eût refermé la porte sur lui. Il semblait pensif et nerveux. Il alla s'étendre sur son grabat puis se releva aussitôt pour s'asseoir sur celui de Larsen. Vous savez, les gars, je ne suis pas rassuré. Je vieillis et je deviens flemmard. Je n'aime pas les changements. J'avais pris mes habitudes ici... Mais nous n'avons pas le choix. Le colonel n'en a plus pour longtemps. Où êtes-vous né, monsieur l'officier?

— Près de Tulcea.

— Qu'est-ce que c'est que ça?

— Un bourg sur la rive du Danube.

— J'aime bien les bourgs situés sur le cours des fleuves. Vous m'inviterez chez vous, après la guerre. Je voudrais dormir plusieurs semaines... ou même plusieurs mois...

Le Polonais força la porte tandis que retentissaient les commandements du chef de la compagnie de garde. Il la referma et attendit que les pas des soldats se fussent éloignés.

— C'est le moment, les gars!

Ils sortirent tous les trois. Le Polonais marchait en tête; il connaissait parfaitement le camp. Ils passèrent près du hangar; on n'entendait que le crissement assourdi de la neige sous leurs pas. Ils continuèrent la route en silence, en file indienne, et ne s'arrêtèrent pour souffler qu'une demi-heure plus tard.

— C'est à vous de nous conduire, maintenant, monsieur l'officier.

Stoïan jeta un regard autour de lui. Il découvrit deux sapins solitaires, dont l'un avait été tronqué par un obus. A son arrivée, ils se trouvaient à gauche. Il s'en souvenait fort bien. Il fallait donc prendre à droite. Il se lança en avant.

— N'ayez crainte, je saurai trouver mon chemin.

Le ciel était couvert, mais la clarté réfléchie par la neige lui permettait de s'orienter. L'air était froid et translucide, leurs silhouettes avaient des contours vagues, indéfinis.

...L'aube commençait à poindre lorsqu'ils furent entourés par les soldats allemands. Toute résistance eût été vaine. Ils n'avaient pas d'armes. Stoïan baissa la tête: il se sentait coupable à l'égard des deux autres.

Le Polonais lui lança un regard dénué de tout reproche, il resserra son manteau autour du cou, et dit au barbu, comme pour se justifier:

— Vous savez bien, Larsen, combien je suis sensible. J'ai eu une laryngite, dans mon enfance.

Ils avaient parcouru plusieurs kilomètres, quand Stoïan s'approcha du Polonais.

— Je voudrais vous demander pardon, Polonais.

— Le diable t'emporte...

La réponse plut à Stoïan. Il n'aurait pu supporter des reproches. Il demanda, comme s'ils s'étaient encore trouvés dans la baraque:

— Pourquoi avez-vous mutilé les morts en Egypte? Pour les bagues et les dents en or?

— Vous êtes plus bête que je ne le croyais. Je ne suis pas un malfaiteur. De temps à autre, j'embaumais une main, prise sur un cadavre. Le pauvre n'en avait plus besoin, et ça me permettait d'assurer mon existence. Si vous connaissiez le nombre de mains de pharaon que j'ai vendues au Caire! Certainement plus qu'il n'y a eu de pharaons!... Pourquoi êtes-vous si pressé, Larsen? Venez près de nous, mon ami... En somme, vous avez de la chance. Regardez, l'aube se lève. Tous vos souhaits sont exaucés. Vous mourrez au petit matin.

En français par NELLY FLORESCU

EUGEN JEBELEANU (n. 1911)

Pour mieux défendre

Pour mieux défendre cette vie,
venez et passez devant moi,
vous, phénix transparents, victimes
rescapées des chambres à gaz.
Vous qui, des années durant, êtes sortis
avec un sourd frémissement d'horreur
à travers les horribles gosiers
des crématoires —
ressuscitez et prêtez-moi
votre dernier soupir,
transmettez-moi l'effroi de votre cœur,
l'étonnement, la larme, si faible alors,
aujourd'hui explosive.
Prêtez-moi les fleuves embrasés
de votre sang,
qui tels des mustangs, refusent
de s'évanouir en fumée...

Point ne me donnez un ouragan
de voix énormes,
un surhumain océan,
mais aidez-moi
à faire entendre le susurrement de chaque
enfant, des milliers de bambins tués,
leurs gazouillis
si semblable et si différent
de celui des autres enfants.

Donnez-moi cette petite lune de chiffon
du gosse
avec lui culbutée
dans la braise des fourneaux.
Cette petite lune de chiffon,
que le mouflet
trottinant candide vers la mort
a donné, tout en sourires,
au bourreau
lui chuchotant:
— Tu peux jouer avec
mais jusqu'à mon retour. . .

Il faut faire revivre
et surgir et frémir sur cette page
tout comme l'été l'eau morte dans le lointain
le dernier souffle — ayant ici valeur d'éternité —
de ceux qui ont vieilli,
qui marchaient vers la mort
les cardiaques,
traînant à quatre pattes
leurs barbes désespérées.
Qu'ils culbutent à nouveau
ces asthmatiques vieux
pendant que les gardes se gondolent !
Et ce bond,
vrai saut de la mort,
je le veux pour toujours bien vivant.
Montrez-moi
les yeux noirs aux scintillations astrales,
de ce militant inconnu,
au thorax décharné
transmué en blanches faucilles
et qui avant que de mourir
s'est bagarré une fois de plus
avec les lions des flammèches.

Donnez-moi aussi les crinières
des quarante jeunes filles assassinées:
cheveux nattés en tresses de toutes sortes,
tout comme les vagues des ruisseaux qui tourbillonnent,
ou comme le lien de glui, ou
roux couleur d'automne,
ou bien tel un air modulé
par une noire flûte.
Et qu'il n'y ait personne
sur cette terre
ni sur quelque autre planète
qui ne s'écrie,
plein d'horreur, et de pitié, et d'amour,

même s'il n'a jamais eu d'enfants:
— Mais ce sont là les boucles de ma fille !

Et donnez-moi les gueules bien vivantes
des assassins
pour les réduire
à néant.
Venez et aidez-moi
à faire que l'homme soit un Homme
qu'il se tienne sur ses gardes
et même en plein sommeil
qu'il ait les cheveux, cabrés par la mémoire,
tels des cataractes
qui jaillissent dans la nuit en découvrant l'abysse
et inondent le jour
de torrents de lumière.

En français par TISA BĂDULESCU

SIMION POP (n. 1930)

Lettres du Vietnam

I

On m'avait signalé le fleuve et j'allai le voir. A mon grand étonnement, il prenait sa source dans la localité toute blanche de craie, plus exactement dans le village aux maisonnettes blotties au milieu des mûriers et des bananiers, dans l'empire de la paix, sous l'ardeur du soleil et sous les yeux figés des buffles à la tête pesante, et cornue, qui faisaient très couleur locale.

Penchés sur le fleuve, des gens y baignaient leurs mains, faisant glisser l'eau entre leurs doigts, car elle était douce au toucher et vide de poisson, chose rare au Vietnam. En échange, il flottait sur ses ondes une multitude de fleurs et de petits dragons qui glissaient rapidement, et la face de l'eau changeait constamment, non pas d'après les saisons, mais selon l'inspiration des habitants du village de craie. Il y avait des jours où ils le voulaient rouge, et il devenait rouge comme l'argile des champs minéralisés, puis il se teintait de mauve pâle, comme le ciel d'Indochine lavé par les pluies torrentielles apportées par le typhon, puis d'argent brillant ou doré, ocre ou d'un vert cru, noir ou orange, ou encore irisé par le mélange de toutes les couleurs, et alors il était d'une beauté insoutenable. Il était rarement agité, refusant de se donner en spectacle par des cataractes ou des tourbillons en faisant grand bruit. Ses eaux étaient étales, d'un cours tranquille et égal, mais continu, généreusement distribué; elles se ramifiaient de façon bizarre, puisque les affluents du fleuve vont jusqu'au Japon sous le majestueux et rebelle Fouji Yama, dans les steppes russes aux bouleaux innombrables, sous les neiges du Caucase et au long des sèches plaines mongoles que parcourent des chevaux rapides comme le vent et à travers le désert de Gobi qu'entourent des montagnes de métal où prennent naissance des eaux rouillées et, enfin, jusqu'en Europe, au nom de vestale grecque, où se trouvent l'Acropole, les Alpes et le Danube, et les lacs mazuriens, car j'ai omis, ami peintre, de te le dire, il ne s'agit pas d'un fleuve issu de la terre, mais du fleuve de soie qui prend sa source dans le village de Van Fuc, berceau des artisans soyeux.

— C'est un métier qu'on exerce chez nous depuis près de mille ans, me dit Ly, le chef de la corporation coiffé d'un bonnet olive, en jouant avec un rouleau de carton, un carte en couleurs, faite à la main, où apparaît le dessin exact du village de craie. Des milliers de tisserands travaillent à nos métiers à tisser, poursuivit Ly, en jetant la carte au milieu des enfants attroupés dans le chambranle de la porte de bambou.

Sans doute savaient-ils ce que cela voulait dire, car ils déroulèrent la précieuse carte d'un mouvement sûr, puis la fixèrent sur la paroi de bambou, à leur hauteur. L'homme au bonnet olive promena un bâtonnet sur la carte, précisant certains points de la topographie rurale, mais cherchant à attirer l'attention de la camarade Câu, chef des activités féminines, à laquelle il fit un signe. Câu n'eut pas besoin d'explications: elle disparut en coup de vent pour revenir aussitôt avec un plateau lourdement chargé; puis elle versa le thé vert dans des tasses de porcelaine fine, posa sur les assiettes des goyaves, des pommes à la chair succulente, fibreuse et un peu fade, des branches de longaniers chargées de leurs fruits, merveilleux tranquillisants, et bien d'autres friandises.

Pour te mettre dans l'atmosphère, imaginer les couleurs et le parfum enivrant du village de craie, essaye de te transporter dans les villages tahitiens que les peintres nous ont fait connaître, univers comparable, à beaucoup d'égards, à ce monde où le temps s'est totalement dissous dans les sèves de la végétation, où le soleil a éclaté comme une courge trop mûre, pour retomber sur la terre en mille morceaux, qui ont servi finalement à bâtir le village de craie, tandis que l'homme, l'être bipède, attentif à la nature environnante, se laissait attirer par la larve du papillon *Bombyx mori*, le laid et génial producteur de soie qui se renferme dans son cocon, pour échapper à sa nature périssable. Les doigts des Vietnamiens ont le don de faire de ce filament visqueux, au prix de la proverbiale patience asiatique, un fil si long qu'il pourrait entourer le globe à l'équateur, s'élever jusqu'à la lune, ou passer par l'anneau de Saturne; mais les paysans de Van Fuc n'ont pas de fantaisie cosmique, ils en font des écheveaux et des bobines, les trempent dans différentes teintures et reproduisent sur les tissus les merveilles de la nature.

Je demande:

— Qui vous enseigne à tisser?

— Personne; nous savons tisser en naissant.

Je suis stupéfait de m'être laissé entraîner à ce dialogue sans perspective; ici, les mots sont inutiles. Il suffit d'un regard pour se comprendre.

— Le thé vert et amer est un bon reconstituant, affirme Ly.

J'acquiesce abasourdi.

Les récits de l'homme au bonnet olive ont glissé dans les zones fondamentales et le village de craie s'est effacé de ma mémoire pour être érigé à nouveau, pierre sur pierre, au prix du sang et du travail des tisserands.

Le ver *Bombyx mori* s'est habilement faufilé dans l'histoire et y œuvre avec application, depuis mille ans.

La biographie de la soie de Van Fuc se confond avec la biographie de la révolution, de la lutte contre les colonialistes. Le village de craie était devenu un important centre de résistance; il donna asile à des familles entières venues s'y réfugier, ainsi qu'aux chefs du mouvement anticolonialiste, qui se réunissaient à Nhue Giang, une pagode située auprès du ruisseau.

— En 1946, à l'appel de l'oncle Ho, nous avons démoli le village de craie de nos propres mains, dit Ly, en me désignant Dzuong, l'un des vétérans de la résistance, puis nous l'avons reconstruit plus tard.

— Je me demande si notre hôte comprend ce que nous lui racontons si mal, dit Câu, faisant son apparition derrière moi, avec une tasse de thé.

— Sûrement l'hôte comprend parfaitement vos récits imagés, assurai-je.

Câu me remercia en effleurant simultanément mes deux épaules de la pointe de ses doigts, et en joignant les mains dans le style bouddhiste, et recula, le buste incliné.

Ly prit la parole:

— Le goyave contient des sucs trompeurs que l'on ne peut goûter qu'après être resté un certain temps sous la couronne de l'arbre qui porte ce fruit. Il exige qu'on apprenne à en apprécier la saveur.

— Je voudrais m'asseoir à l'ombre de ces arbres, ai-je dit.

— Nous allons conduire notre hôte au goyavier, annonça l'homme au bonnet olive, et nous partîmes tous sans plus attendre.

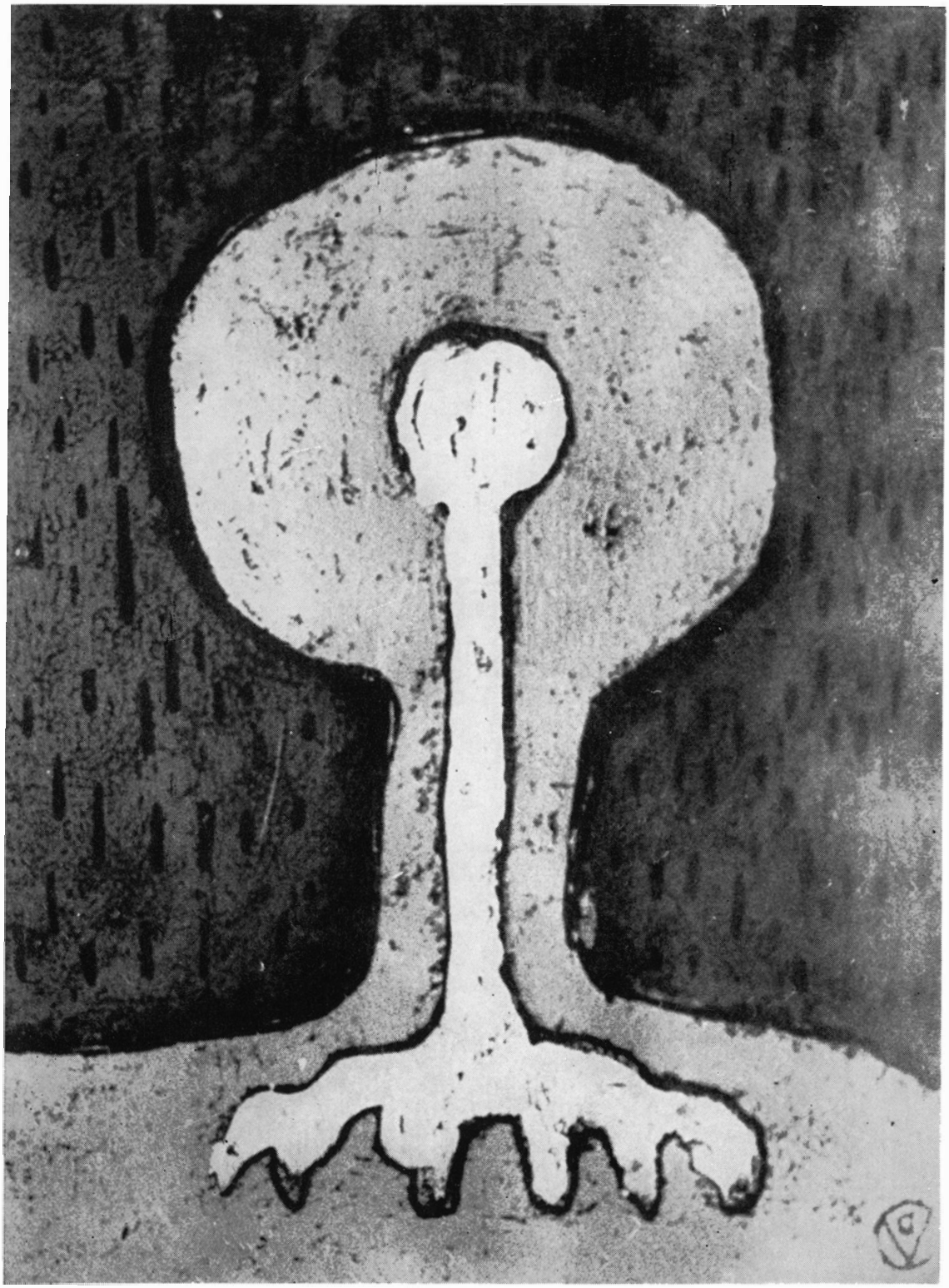
C'était la pleine canicule, la sève faisait craquer les tiges de bambou, les buffles avaient disparu dans les marais, le ruisseau près de la pagode de Nhue Giang paraissait de mercure. Je ne puis affirmer avoir découvert le secret du goyavier, mais j'ai vu les métiers à tisser installés dans les maisonnettes entourées d'arbres et de plantes grimpantes ; ils étaient actionnés à la main, exclusivement par les hommes, vêtus d'un short et d'un maillot de corps, tandis que les femmes s'occupaient de la filature, du bobinage, avec les mouvements gracieux de danseuses de ballet. Les bobineuses ont agité les doigts sous mes yeux, s'amusant à tirer simultanément les fils de plusieurs cocons trempés dans l'eau bouillante au préalable—pour dissoudre la substance visqueuse— et en me disant avec une désinvolture enfantine des banalités: que le fil de soie est solide, qu'il ne craint ni l'eau, ni le savon, ni l'alcool ou l'éther, qu'il prend parfaitement la teinture, et qu'on en fait des blouses, du fil chirurgical, des parachutes, des filets de pêche, des rubans de machine à écrire.

J'admirais leur candeur et leur charme primesautier. Leurs visages exprimaient tant de passion inspirée et de fantaisie que mon esprit se trouva un instant prisonnier des couleurs. Les prêtresses de la soie me suggéraient une multitude d'hypostases des tissus chatoyants et j'imaginais, non pas des objets communs, mais des combinaisons de couleurs harmonieuses, des aménagements d'intérieur luxueux et raffinés.

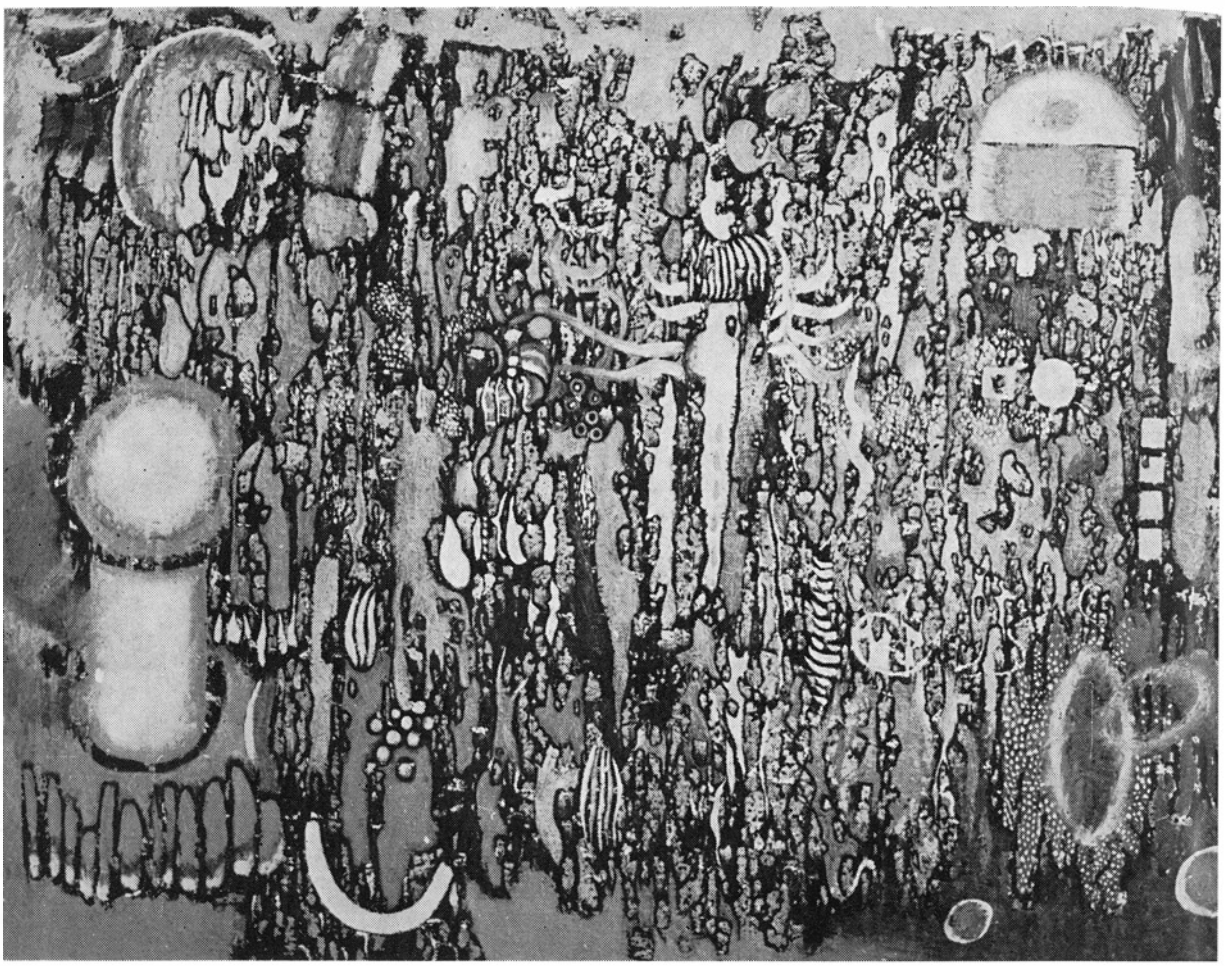
— Voilà, qui croirait qu'un mur tapissé de soie émane une telle chaleur, une telle lumière, sans compter qu'il absorbe les bruits de la rue, vous isole du voisinage. Les shantoungs, les satins, le velours, la moire, le reps, qui sont tous tissés de fils de soie unie ou imprimée, peuvent être adaptés à tous les besoins. Dans un salon, par exemple, le satin gris perle constitue un fond excellent et s'associe à merveille avec une cheminée de marbre vert et des meubles de style. Un intérieur moderne, avec fauteuils et canapés recouverts de velours cerise, pourra être tapissé de reps olive ou vert pâle. Votre appartement comporte un vestibule trop long pour supporter la soie unie, trop étroit pour un dessin voyant et si mal éclairé qu'un couleur froide en aggraverait la tristesse. Une soie écossaise lui conférera chaleur et intimité. Enfin, appliquée sur un jeu de plans et de niveaux différents, la soie crée un décor séduisant. Une chambre mansardée, comportant éventuellement un mobilier Régence sera avantageusement mise en valeur par une tapisserie de soie grège. Il paraît qu'on fait à l'heure actuelle des décors modernes à l'aide du jute et de la toile à sac, intimes et peu coûteux, mais qui s'associent aux tentures de satin.

Ainsi péroraient les prêtresses de la soie. Quand elles se turent, je fus ramené brutalement des décors de rêve qu'elles m'avaient suggérés, dans la pièce aux murs de bambou, aux meubles de bambou, au milieu des muriers et des bananiers, et de la soie, des longs fleuves de soie que tissent sans relâche des hommes vêtus sommairement d'un short et d'un maillot de corps, faisant courir la navette à toute vitesse tandis que les femmes enroulent le fil autour des bobines. C'est alors que se déclencha un vacarme de fin du monde, et que j'observais qu'au-dessus de chaque métier à tisser, suspendu sur le mur, se trouvait un fusil. Le village de craie se trouvait en état d'alerte; une cloche sonnait quelque part, secondée par un tintement très proche: c'était une femme qui frappait à coups pressés, au moyen d'une verge de fer, sur une vieille carcasse d'obus. Celle-ci, longue d'un mètre, et large de plus de soixante, était accrochée à un palmier, et elle remplissait les couloirs de végétation d'un bruit dur et assourdissant, un rugissement de fauve, semblable à la sirène d'un cargo déclenchée la nuit, par temps brumeux, à proximité des roches de basalte.

Personne, dans ce village de Van Fuc, assoupi par la canicule et enivré par les lourdes odeurs des fruits de l'été, où les hommes tissaient, et les femmes filaient, personne ne s'attendait à voir arriver deux avions américains, des « Skyhawks » au fuselage argenté, pour semer la mort. Les événements s'étaient subitement aggravés au Tonkin, et ces avions avaient pour mission de les servir. Les tisserands arrachèrent leurs fusils des murs, se dissimulèrent dans les tranchées creusées sous la végétation, pour suivre les évolutions des « Skyhawks » qui se rapprochaient toujours davantage de la ceinture verte du village. Quand ils furent tout près, ils tirèrent de toutes parts, avec insistance, et leurs armes claquaient dans le crépuscule, comme claquent les châtaignes dans la cendre chaude. Une douzaine de blancs parachutes de soie se détachèrent du fuselage,



VASILE DOBRIAN : La Sève de la terre



MIMI ŞARAGA MAXY : Les Signes de la lumière

chargés d'une matière crépitante, dégageant une luminescence intense, trouant la nuit et illuminant le village. Les aviateurs descendirent en piqué et mitraillèrent au hasard, puis l'un d'eux s'éloigna vers l'ouest; le second persista quelque temps, jusqu'à ce que les tisserands, exécutant un tir soutenu sur les parachutes éclairants, les eussent éteints un à un, et le village reprit sa vie normale.

II

Je suis allé sur les lieux mêmes, et le soleil était un forçat qui travaillait dans les salines, dégageant une chaleur torride, difficilement supportable, puis il se couchait sur les eaux et la chanson des eaux était agréable, l'atmosphère extrêmement salée, cependant que le Pacifique venait comme un agneau au bercail et que les grands espaces salés prospéraient. Notre ami I Huu portait d'épaisses lunettes en bakélite, qui le protégeaient contre les puissantes irradiations des marais salants à travers lesquels il se promenait vêtu de blanc, fumant sa pipe à eau, pleine de gargouillements, pour surveiller le comportement du Pacifique dans son enclos; tu n'as pas dû comprendre grand-chose, mon cher peintre, pace que je me suis hâté de tout te dire d'un seul trait. Il vaudrait mieux que je me mette tranquillement, calmement, à te raconter tout par le menu.

J'étais sorti de la fourmilière de Haïphong pour voir les environs de cette ville et parcourir un peu les blanches routes recouvertes de bitume, à la ligne ferme, qui convergent comme autant de rayons vers cette cité de l'industrie, après avoir traversé une incroyable nature d'un vert extrêmement vert; chaque fois que j'en ai l'occasion, je choisis les perspectives qui me conviennent le mieux, qui me satisfont et qui m'éduquent du point de vue pictural. C'est ainsi que s'expliquent mon évasion de Haïphong, mes promenades au hasard, dans les environs indécis, l'observation d'une zone où la pure et virginale nature rencontre les limites de la ville de pierre, de verre et de fer, produisant des contrastes, des agglomérations rythmées et d'intéressants désordres. Au cours d'une de ces randonnées, mon compagnon me demanda:

— Sentez-vous le sel?

— Oui, je le sens, l'Océan est proche, ai-je répondu à cet homme, désirant revenir aux lignes et aux formes, aux espaces et aux interférences, aux lumières et aux rythmes qui m'intéressaient.

— Ayez l'amabilité de respirer profondément, me demanda le Vietnamien qui m'accompagnait et, faisant comme il disait, je me suis senti complètement étourdi, j'ai éternué plusieurs fois de suite, mes narines sont devenues humides, j'ai ressenti une brûlure aux yeux et aux cils; ensuite je me mis à tousser, d'une toux comme celle que provoque l'alcool quand on boit sans savoir quoi et que la boisson est plus forte qu'on ne l'espérait et vous coupe le souffle; ce choc respiratoire provoque une toux qu'il est difficile d'arrêter.

— Oui, monsieur, il y a beaucoup de sel par ici, ai-je dit, très convaincu. Ce Pacifique joue de drôles de tours.

— Ce n'est pas lui, ce sont les hommes, affirma mon interlocuteur. Non loin d'ici s'étendent des cultures de sel.

Des cultures de sel! J'étais intrigué, je ne comprenais pas de quoi il s'agissait, comment pouvaient être ces cultures, ce qu'elles représentaient au fond, de quoi elles avaient l'air, comment elles étaient produites et dans quel but.

— Allons-y, dis-je.

La voiture décapotable nous transportait à travers la pure et virginale nature vers cet endroit énigmatique, et devant nous se déroulait un paysage aux herbes hautes, où l'on ne voyait ni de mouvants quadrupèdes, ni le moindre oiseau. Rien de vivant, rien de très sain ne se voyait à la ronde, et les cierges végétaux des rares palmiers semblaient en béton. L'auto décapotée roulait comme dans une pampa, me donnant l'impression d'être en Afrique et de chasser les gazelles et les rhinocéros à une centaine de yards, avec un fusil à lunette, en disant au chauffeur d'être très attentif et de démarrer à la seconde voulue, puis d'accélérer autant que possible, parce que

le monstre à deux cornes attaque les véhicules si blindés qu'ils soient, les démolit, les fait rouler, les écrase comme de simples boîtes de conserve; et au moment où l'on se trouve ainsi à la merci de la bête, on peut se croiser les bras et regarder le ciel; ici, le ciel n'était pas d'un gris argenté comme en Afrique. Ce ciel avait des nuances de citron et le soleil se répandait fortement, et l'auto était une modeste ferraille, le chauffeur un paisible enfant et je n'avais pas de fusil à lunette et la chasse que j'avais entreprise ne me plaisait guère, la zone dans laquelle j'avais pénétré annihilait mes sensations et, kilomètre par kilomètre, l'air devenait plus dur, plus métallique, le soleil brillait désespérément et semblait poussiéreux, l'humidité de l'Océan étant, si j'ose dire, une splendide fiction; l'astre desséchait tout en quelques fractions de secondes, réduisait l'air et la terre et l'eau et les menus êtres vivants aux limites inférieures de leur condition d'existence, quand, soudain, le Pacifique apparut dans toute sa solennité, énorme dos de bison arqué par-dessus le niveau des réalités dans lesquelles naviguait l'automobile, et ce Pacifique n'était pas bleu ou vert ou outre-mer, comme il est dit dans les livres, ce Pacifique était transparent et gélatineux et visqueux; dans sa pureté crépusculaire et opaline vibraient les lignes de certains courants verts, alternant avec le jeu onduleux, gris-beige, des bancs de menus poissons, de sorte que, sous le tourniquet affolant du soleil, qui lançait, comme je l'ai dit, des radiations couleur citron, j'ai découvert, mon cher peintre, un Pacifique essentiellement ocre. A le regarder ainsi, il n'a pas dû passer plus d'une demi-heure, et déjà, trompé sans doute par le milieu spécial dans lequel je me trouvais, j'étais arrivé dans un territoire tout blanc, contaminé de blancheur, cinq cents hectares soumis à un formidable incendie de sel, si je puis m'exprimer ainsi, car il s'agissait d'une lumière aveuglante réfractée par ces surfaces immenses, fabuleusement saupoudrées de cristaux de quartz, et le soleil s'amplifiait parmi ces grains, revenait en arrière, bombardait la lumière, exaltait l'air, hallucinait les plantes, incendiait l'eau, excitait les êtres vivants, annulait les contours, hachait les distances, éparpillait les sons, créait des mirages, modifiait l'aspect des choses ambiantes; j'étais, on le voit, dans un Vietnam tout ce qu'il y a de plus Vietnam, à la saline de Do Son, dont je viens de parler

Cette saline est une industrie de la nature inconsciente; les usines sont exclusivement solaires et la matière première océanique. A force de ruses et d'arrangements de toutes sortes, le Pacifique est invité à entrer dans les territoires qui s'ouvrent devant lui, et ce qui reste après cette guerre entre le soleil et l'eau, c'est le chlorure de sodium (NaCl), que les ouvriers aux gestes vifs recueillent rapidement en se déplaçant sur leurs sabots de bois dans les champs de production; le sel est entassé dans des jattes, dans des paniers, dans des caisses, dans des sacs sur lesquels sont imprimées les lettres D.S., initiales de la ville, puis dans des camions à bascule et enfin dans des cargos, moment où la poésie de cette industrie prend fin.

Mais je veux te décrire les « jardins de sel », ces géométriques marais salants où se produit le fascinant et nullement énigmatique jeu, durant lequel, par des séductions et des feintes, l'Océan est obligé de déposer ses œufs aux pieds de I Huu, le Vietnamien aux lunettes d'épaisse bakélite, vêtu de blanc comme les prêtres bouddhistes, lui-même étant le prêtre des salins, car le travail, ici, est moins une production qu'un rite, officié avec candeur au sein de la mère nature.

I Huu ne parle pas, I Huu marche, I Huu observe, I Huu pense, I Huu est une vivante statue de sel, il circule sur les étroites digues qui séparent les cultures, il mesure l'intensité du soleil, note les évaporations, et, en un mot, écrit l'histoire du sel, dans un petit calepin, avec un petit crayon, le tout imbibé de sel.

Ici, l'existence même est une existence de sel, et de même sont les pensées, les idées, les rêves, les mots. Tout n'est que sel, en ce sens que tout gravite autour du sel, que le sel entretient tout, stimule tout, inspire tout, donne un sens à toute chose. Le sel est tout-puissant à Do Son, pittoresque localité aux rues couleur d'orange dans lesquelles se ruent les vents océaniens, galopent de fantastiques poussières de sel qui imprégnent les haies en tiges de bambou, les ponts de bambou, les maisonnettes de bambou, les barques et les radeaux de bambou, la charrette couverte et le métier à tisser, la charrue et la palanche et le panier, tout cela en bambou; à ces vents, à ces poussières, à ces typhons, la vie d'ici oppose une résistance en bambou, tandis que, parallèlement, les habitants vivent dans le sel, pour le sel, du sel et au nom de celui-ci. Le sel est en même temps la divinité et le démon de ces hommes.

Mais revenons à ces champs hors du commun; vue du haut d'un hélicoptère, la saline semble un éventail soyeux, dans les tons gris, finement ondulé par la brise de l'Océan; en réalité, ce n'est rien d'autre que le triangle-piège à géométrie cubiste, pareil à un rayon d'abeille, dont les petits carrés, avec une netteté parfaite et l'enchâssement d'une mosaïque, descendent en pente, les différences de niveau ne dépassant pas un ou deux centimètres, donc presque rien; mais l'eau salée y circule selon un système déterminé, dirigée de façon rationnelle et sous un contrôle très strict. L'eau salée vient d'un endroit situé à deux milles marins au large et elle est aspirée au moyen d'une trompe en caoutchouc armée d'anneaux d'acier, qui la déverse dans les cellules de la saline. C'est un moment où l'eau de mer est d'un calme et d'une tranquillité inimaginables. A cet instant, le soleil entre en fonction, prend possession de l'eau, la fait bouillir, la fouette, la pourchasse, l'évapore, jusqu'au moment où elle dépose le sel dans les cases, environ 15 000 tonnes par an. C'est ce que l'on pourrait appeler de la « huscă », ce sel brut que produisent les paysans du Maramureş, quand ils purifient les terres saturées de sel ou quand ils assèchent les marais aux environs des montagnes de sel. Mais le sel brut du Pacifique n'est quand même pas la « huscă » de chez nous.

Le flux de l'Océan ne pénètre pas dans l'empire où se produisent les opérations décrites ci-dessus, car les arènes de sel sont entourées d'une puissante digue protectrice, comme un mur de citadelle; mais ces digues sont inefficaces lorsqu'il s'agit du flux venu du ciel, de la pluie, en général catastrophique par sa violence et sa force. Mais ces pluies elles-mêmes n'ont pas ici un trop grand effet, parce que la surface de la saline peut être modifiée par un simple appel qui empêche l'irréparable de se produire.

— Réduisez l'eau ! entend-on la voix du météorologiste dans les mégaphones. Il commencera à pleuvoir dans cinquante minutes. Vent du nord-nord-est. Averse passagère.

I Huu, le prêtre des usines de sel, fait des signes cabalistiques et les travailleurs entrent vivement en action, ils manœuvrent des soupapes, ouvrent de petits barrages, et les eaux grises et lourdes de sel sont rentrées dans les cellules, puis menées à un rythme rapide, par des canaux prévus de parapluies ingénieusement confectionnés en feuilles de palmier tressées, cirées et arquées par-dessus les canaux de refuge. Le Pacifique étant ainsi garé sous un parapluie, l'averse prédite peut commencer, personne ne s'en soucie; au bout de quelques heures, l'eau tombée dans les cellules sera évacuée par un canal d'écoulement long de dix kilomètres. Après la pluie, le soleil arrive avec une force plus effroyable encore, il dessèche la terre, et l'Océan captif rentre dans le chantier; les eaux métalliques se répandent de nouveau dans leur éventail gris, cependant que I Huu, vivante statue de sel, se remet à circuler sur les digues étroites séparant les cultures, il mesure l'intensité du soleil et les évaporations, écrit l'histoire du sel dans son petit calepin, avec son petit crayon, et cette histoire se répète, une charge de sel durant vingt-huit jours, cycle aventureux et plein de délices.

Au mois de mars, le travail du sel est tabou, les ouvriers du Pacifique ne font pour ainsi dire rien. Tout le mois est réservé aux aménagements, au repos, à l'étude intellectuelle, parce qu'alors se déclenche — hélas, hélas ! — la longue, l'insipide et ennuyeuse et grise et fine pluie, comme dans un poème de Bacovia. Je n'ai pas été à Do Son en mars, mais en août, le mois le plus favorable pour ces travailleurs, et je n'ai pas espéré les trouver au repos. Mais voilà qu'une pluie est tombée juste alors, une averse qui n'a pas duré plus de vingt minutes, pressentie à temps par le météorologiste, et j'ai vu que le « ramassage des eaux » est une splendide folie: le sel coule comme un fleuve de magma volcanique, avançant avec une paresse toute géologique vers les grands abris par-dessus lesquels le tropique se déverse follement. Pendant ce temps, les ouvriers entourent le visiteur, lui offrent du thé, l'interrogent.

— Chez vous, il y a du sel?

— Il y en a, leur ai-je dit, il y en a assez. Nous ne l'extrayons pas des mers et des océans, nous le sortons de la terre.

— Comment, de la terre? s'intéresse I Huu

J'étais dans la situation de me faire un bouclier de la plus plate banalité et de réciter à toute vitesse cette petite histoire que mon fils Adrien, qui est dans sa deuxième année d'école primaire, racontait sans effort, à savoir que: là où se trouve aujourd'hui la Roumanie s'étendait

autrefois, disent les savants, une assez vaste mer, plus petite pourtant que les océans, et que cette vaste mer s'est retirée vers d'autres contrées, mais son sel est resté et s'est amassé, et s'est entassé, jusqu'au moment où la pression de la terre lui a donné la forme d'un long pain, et les montagnes de la Roumanie, qui s'appellent les Carpates, écrasent ainsi de nombreux pains, que nous coupons en tranches, à la scie électrique, et que nous portons au jour et que nous pulvérisons, pour pouvoir mettre du sel dans nos plats. Et voilà.

Les travailleurs du Pacifique, impressionnés, ont écouté l'histoire d'Adrien, qui s'exprimait par ma bouche. Ils m'ont écouté religieusement. J'avais l'air de dévider le fil d'une aventure terrible dont ils ne soupçonnaient rien. C'est un grand malin, ce jeune Adrien !

I Huu nous servait du thé vert avec des gestes majestueux; puis, remettant la théière à sa place, il me dit:

— Parlez-nous encore du sel de Roumanie.

Ils ne voulaient plus boire du thé, ils voulaient écouter.

— Les pains de sel qui gisent sous les Monts Carpates — poursuivis-je, assumant le rôle d'Adrien — sont longs de dizaines de kilomètres chacun et se trouvent en nombre impressionnant; les hommes de science ont trouvé le temps de calculer l'importance de la richesse qui se trouve dans ces pains et ils disent que celle-ci couvrirait au besoin les nécessités de l'humanité entière jusqu'en l'an vingt mille. Vous voyez vomme ils sont nombreux, les pains de sel, sous la couronne de ces montagnes que l'on nomme les Carpates !

Cette fois, l'information que je leur donnais leur parut ennuyeuse; les Vietnamiens — je m'en suis convaincu par la suite — ne s'intéressent pas aux synthèses, ils n'aiment par les hypostases du grandiose et refusent d'admettre la grandiloquence; ils y sont nettement hostiles. Le Pacifique, qui se trouvait là, à côté, était lui aussi, en dernière analyse, une intarissable mine de sel pour la longue et imprévisible durée de l'humanité, une richesse que personne n'avait songé à calculer, pouvaient logiquement penser ces gens, de sorte que... — « Bonjour, Marie-Louise » — « Merci, Marie-Louise », pensais-je, me souvenant de quelques phrases banales entendues jadis dans une pièce aussitôt oubliée. *Prudencia est mater...*

I Huu versa de nouveau dans ma tasse du thé vert, et parce qu'il vit sur mon visage l'aile rose du regret né de ma facile vantardise, ses gestes devinrent plus délicats encore, plus aériens, et il officia avec une distinction accrue; lui-même me mit la tasse brûlante entre les mains, s'inclinant légèrement et touchant de deux doigts mon épaule gauche, signe d'amitié manifeste. J'étais donc devenu l'ami de I Huu et de ses hommes, ce qui me créait des obligations.

— Il faut nous dire maintenant autre chose, reprit I Huu, autre chose au sujet du sel de votre pays. Autre chose.

— Le Roumain offre à son hôte du pain et du sel, et c'est un signe de bon accueil. J'ai expliqué cette tradition et les Vietnamiens s'animèrent. Ils approuvaient ce que je leur disais, sautillaient sur les planches et se frappaient les muscles du mollet avec des claques sonores; cette forme d'hospitalité leur plaisait.

— Qu'il raconte encore ! demandèrent les hommes en regardant du côté de celui qui portait des lunettes fumées, et I Huu me toucha de nouveau l'épaule gauche de ses deux doigts.

— Un dicton roumain affirme qu'il faut manger toute une charretée de sel en compagnie de quelqu'un pour bien le connaître, dis-je en donnant libre cours à ma mémoire; mais ce fut en vain, parce que les ouvriers des salines demeurèrent impassibles, ils n'avaient pas compris le proverbe.

— L'étranger parle de l'amitié, les renseigna I Huu avec une gravité sacrée.

L'incompréhension des trente ou quarante hommes persista pourtant. I Huu sourit alors et en cet instant miraculeux les autres hommes qui étaient là sourirent eux aussi, en sorte que l'incompréhension que j'avais supposée tomba dans l'inconnu, s'anéantit; l'homme en blanc redevint statue, reprenant son calme de solennelle méditation, qui se diffusa instantanément, contaminant la pièce, et je me dis à ce moment-là que, dans le silence qui régnait, j'entendrais la respiration de tous ces hommes groupés en un petit espace, mais cela n'arriva pas, tout simplement parce que les feuilles du toit laissaient entendre les hurlements de la pluie.

— Qu'il raconte encore ! cria un enfant de huit ou neuf ans, brun et très beau.

Effrayé lui-même de ce qu'il venait de dire, il commença par se cacher, puis se mit à courir, disparaissant entre les jambes de ceux qui étaient assis sur les banquettes, et I Huu n'eut plus la possibilité de lui jeter un regard courroucé pour le rappeler à l'ordre. I Huu se contenta donc de sourire et l'assemblée sourit en même temps que lui, toute l'attention des gens paraissant être descendue insensiblement vers les lanières des soixante ou quatre-vingt sabots de bois entre lesquels circulait avec la souplesse d'un chat, à quatre pattes, le bel enfant brun que j'avais envie de sortir du groupe pour lui raconter l'histoire des chevreaux et de leur mère qui leur apportait, dans le conte roumain, *un bloc de sel sur son dos.*

— Mais vous, que pouvez-vous me dire au sujet du sel? demandais-je à I Huu, qui s'inclina à la manière bouddhiste, ce qui voulait dire qu'il admettait, en effet, que telle était la situation: à présent, c'était bien mon tour de poser des questions.

Un ouvrier très vieux prit la parole. Je n'ai retenu de son visage qu'une barbiche rare et longue, et aussi les cordes de ses veines en relief et son attitude très raide, qui lui venait sans doute de l'habitude de porter une palanche sur ses épaules.

— Le sel est sacré, dit cet ouvrier très vieux. Le sel n'est pas fait par l'homme. Le sel est la pensée du sacrifice, de même que la pâte dont est fait le pain de la communion est l'âme du sacrifice. Voilà, conclut l'homme très vieux, en essuyant la sueur qui coulait sur son cou bronzé et en passant la main sur les cordes saillantes de ses veines qui vibrèrent, me sembla-t-il, comme les cordes d'une contrebasse.

— Le pauvre homme, c'est peut-être un mystique, me communiqua I Huu d'un air confidentiel, en arborant un sourire apaisant.

J'ai souri à mon tour, et les autres en firent autant. Cette scène fit comprendre à l'ouvrier très vieux que ce qu'il venait de dire avait été favorbalement accueilli, et j'étais content qu'il l'ait compris de cette façon. Il se leva donc et me posa une question on ne peut plus précise:

— Je continue?

— Continuez, lui ai-je dit en souriant à la manière de I Huu, et toute l'assemblée me renvoya mon sourire. Les hommes modifièrent l'ordre approximatif dans lequel ils étaient assis sur les banquettes et s'approchèrent de moi, en un mouvement spontané. Chacun me mit deux doigts sur l'épaule gauche, celle qui est du côté du cœur.

Resté debout, l'ouvrier très vieux épongea de nouveau sa sueur dans le style que tu sais, jusqu'au moment où la cérémonie des deux doigts sur l'épaule commença à se ralentir.

— Le sel est sacré, dit encore l'ouvrier très vieux. Le sel ne peut manquer dans l'eau bénite. Les missionnaires français nous ont catéchisés en nous mettant un grain de sel dans la bouche. L'homme qui était ainsi baptisé prenait ce grain de sel sur sa langue et le prêtre l'exorcisait en parlant beaucoup, beaucoup dans une langue qui n'était pas du français. Et voilà!...

L'ouvrier très vieux alla se rasseoir, mais mon esprit travaillait; j'avais quelque idée de ce cérémonial, essentiellement catholique, qui venait de Rome, en même temps que l'exorcisme qui l'accompagnait et que je retrouvais dans ma mémoire, que je parvenais à scander en latin, et qui était à peu près ceci: *Exorcizo te, creatura salis, in nomine Dei Patris omnipotentis, et in charitate domini nostri Jesu Christi et in virtute Spiritus Sancti... Proinde rogamus te, domine Deus noster, ut haec creatura salis in nomine Trinitatis efficiatur salutare sacramentum ad effugandum inimicum...* et ainsi de suite, car la formule est longue, comme toutes celles du même genre, et tu m'excuseras de t'importuner par les méandres de ma mémoire hypertrophiée.

— Vous avez dit quelque chose? s'intéressa aimablement I Huu, le prêtre du sel.

— Non, rien, niai-je. Alors il sourit, esquissant un joli mouvement du bout des lèvres, ce qui produisit une nouvelle vague de satisfaction dans la pièce, et j'étais de plus en plus intéressé par leur air tour à tour décontracté et inhibé, suivi d'autres manifestations de joie et d'autres retenues; il doit s'agir, me disais-je, de certains automatismes d'une psychologie dénotant une pureté puérile, où la satisfaction et la tension ont, par exemple, finalement, la même valeur et ne laissent aucune trace: elles viennent et passent, on les apprécie ou on les oublie presque en même temps.

— Un kilo de sel pour chaque tête de communiste! dit quelqu'un tout à coup en un très bon français, après quoi j'entendis aussi la question polie: Notre hôte connaît-il la célèbre phrase?

L'homme qui avait parlé était presque nu. Il portait une combinaison de travail très échancrée, en gros cuir, pour le protéger contre le milieu corrosif; des fleurs de sel étincelaient sur les bras de cet homme, sur ses épaules et sur ses jambes. Il était de taille moyenne, avait les yeux verts, des pupilles très dilatées et sa voix, presque un murmure, était apaisante. Il fit deux pas dans ma direction puis mit ses bras très musclés dans les bretelles de sa combinaison protectrice rongée par le sel, puis, dans une attitude dégagée, les jambes légèrement écartées, se balança imperceptiblement sur ses sandales découpées dans un pneu d'automobile d'une épaisseur impressionnante. Parce que cet homme était venu très près de moi et se penchait un peu en avant, j'étais particulièrement intéressé par sa confidence, qui se composait pour l'instant de sa seule phrase, dite en français.

Je lui ai répondu:

— Non, l'hôte ne connaît pas le sens de cette phrase, il ne l'a jamais entendue.

— Nous combattions dans la jungle, me raconta l'homme en combinaison de cuir, c'était du temps des Français et nous souffrions parce que nous n'avions pas de sel et l'ennemi était disposé à offrir du sel à n'importe qui: un kilo de sel pour chaque combattant. C'est alors que nous avons pris l'habitude de brûler des herbes nommées *ré*, et dans leur cendre nous trouvions, si nous voulions nous en donner la peine, des cristaux de sel que nous sucions, et que nous faisions fondre dans le thé, pour ne pas tomber malades et pour ne pas avoir mal aux gencives. C'est une habitude qui existe aujourd'hui encore, dans le sud, toujours dans la jungle et toujours dans les rangs de ceux qui mènent une guerre de guerilla; l'offre est faite maintenant par les Américains, c'est tout ce qui a changé. Mais les mêmes guerilleros brûlent, en cas de besoin, les herbes nommées *ré*.

Le silence était de sel, et à mon insu le bruit même des feuilles du toit avait cessé; la pluie qui les avait frappées ne tombait plus, elle s'était arrêtée, de longs faisceaux de soleil balayaient la surface de l'océan et se dirigeaient vers les salins. Les hommes avaient vu le soleil se déplacer, mais, par politesse, ils ne bougèrent pas. Et pourtant ils en avaient une grande envie, car ils souffraient de perdre la moindre seconde d'un temps redevenu favorable et productif.

— L'hôte devrait mettre dans son thé ce grain de sel, me dit I Huu, le prêtre, en me le tendant.

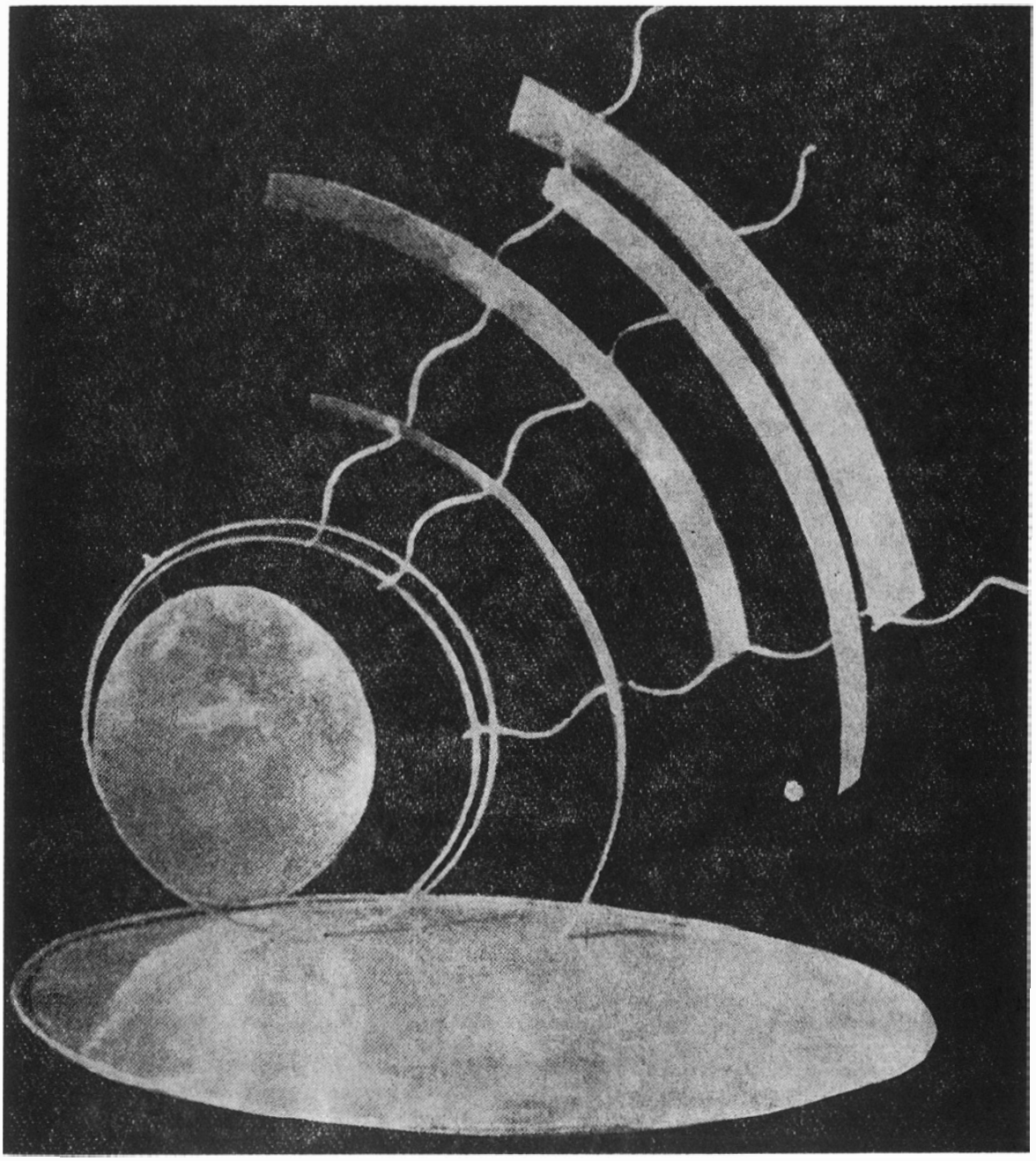
C'était un morceau de sel gros comme un grain de riz. Il en mit un pareil dans sa tasse, nous bûmes, et les trente ou quarante ouvriers se sentirent dès lors libérés; ils sortirent en grande hâte, très joyeux, très affairés aussi, et désireux de me serrer la main au départ, mais non moins désireux de parvenir dans le temps le plus bref sur la parcelle de terrain où ils travaillaient, parce que la règle était « un homme pour un hectare de sel ».

Rester avec mon ami I Huu, c'était rester avec un bloc de sel, grave et à la surface polie, mais un bloc de sel tout de même; pourtant je voulais voir tomber le crépuscule sur ces marais salants qui avaient rendu ma journée si extraordinaire et si pleine, avec leurs hommes qui m'ont parlé, avec le prêtre, sans compter les herbes *ré*.

En Pologne, mon cher peintre, à Wieliczka, il existe une mine de sel vieille de mille ans, et dans cette mine les hommes ont sculpté entre autres une cathédrale, avec des statues et des candélabres, des voûtes et une nef et des bas-reliefs — tout cela dans le sel; je me dis qu'i faudrait sculpter quelque chose de semblable dans les gisements et dans les couches d'impressions que j'ai acquises aux salines du Pacifique. En attendant, je m'amuse à regarder le crépuscule que je vois se vautrer comme un taureau dans ces marais de sel — de sang.

En français par NELLY FLORESCU (Lettre I) et CONSTANTIN BORĂNESCU (Lettre II)

THÉÂTRE



EVOLUTION D'UNE DRAMATURGIE

par **VALERIU RÂPEANU**

Chaque fois qu'il s'agit de définir le paysage théâtral à l'époque de l'entre-deux-guerres, je me rappelle la formule de Pierre Brisson pour le théâtre français de cette même période, qu'il désigne sous le nom de « théâtre des années folles ». Bien que je ne sois pas le partisan de la transposition mécanique des notions, je me demande si pour une fois il n'y aurait pas lieu de transgresser cette règle. En effet, cette formule de Brisson me semble s'accorder parfaitement à la dramaturgie roumaine de l'entre-deux-guerres, qui a pris à l'époque un essor particulier, manifeste dans toutes ses branches d'activité. Ce qui veut dire qu'en dehors des dramaturges de tout premier ordre, en dehors des acteurs d'un grand prestige (dont la période antérieure n'avait du reste elle non plus manqué), l'on peut parler d'une véritable école roumaine pour ce qui est de la mise en scène, d'une véritable pensée théâtrale originale.

La première conséquence de cet état de choses fut la place à part réservée au théâtre, parmi les autres manifestations de la vie spirituelle. Si jusqu'au commencement même de notre siècle — à de rares exceptions près — le théâtre n'était considéré qu'en tant que phénomène culturel, après 1918, il prend le caractère d'une modalité esthétique, qui exprimera par des moyens lui appartenant en propre l'extrême complexité des réalités spirituelles.

Pour ce qui est du théâtre roumain, c'est maintenant, dirions-nous, qu'il commence à s'éveiller à la conscience de soi. Deux conceptions sur les destinées de l'art s'affrontent, dans une dispute dialectique, concrétisée dans les chroniques, les articles et les œuvres théâtrales proprement dites. Aucune dissonance ne se fait entendre quand l'on compare les principes esthétiques d'un Camil Petrescu, Victor Ion Popa, Liviu Rebreanu, Alexandru Kiriţescu, Victor Eftimiu, George Mihaïl Zamfirescu, Mihaïl Sebastian et leurs productions dramatiques. Si l'on peut discuter la valeur de chaque pièce, l'on ne saurait nier ce fait d'une importance toute particulière que ces auteurs considéraient le théâtre comme un facteur de la conscience collective — véritable miroir de la vie avec ses problèmes et ses drames reflétant les traits spécifiques de l'époque.

La recherche d'un type différent de héros, d'un personnage apte à concrétiser les idéaux et les hautes aspirations de notre époque se reflète dans les silhouettes d'un Gelu Ruscanu, principal protagoniste de Camil Petrescu dans *Jocul ielelor* (la Danse des elfes), Mam'selle Nastasia de la pièce de George Mihaïl Zamfirescu du même nom *(Domnişoara Nastasia)*, le professeur Miroïu de la pièce *Steaua fără nume* (l'Etoile sans nom) de Mihaïl Sebastian — pour ne mentionner que quelques types caractéristiques. Ces personnages représentent un idéal d'intégrité morale, ils sont mus par la volonté de préserver leur vie des eaux stagnantes du conformisme, de s'évader de la médiocrité de l'existence, de rejeter la grossièreté, la malhonnêteté. Tous sont voués pourtant à l'échec, leur essor se brise pour tomber dans la résignation d'une existence mesquine ou pour choisir, à bout de ressources, la solution extrême du suicide. La responsabilité du sort tragique réservé à ces Icares aux ailes de plomb revient à l'optique bornée des dramaturges, qui leur donnèrent vie alors qu'ils étaient encore dénués d'une nette vision sociale et déchirés de contradictions. Camil Petrescu, par exemple, le confesse en parlant des étapes qu'il dût parcourir avant de parachever sa pièce *Jocul ielelor:* « La seconde version fut écrite à la mi-juin, et avec elle je me suis embourbé dans le jeu inextricable des antinomies à tel point qu'à l'instar de mon héros je n'ai plus réussi à me détacher pour le restant de ma vie de cette « danse des idées » entrevue dans les sphères bleues de la pure conscience, qui déjà alors m'apparaissait comme une « danse des elfes » (v. *Addenda la falsul tratat*, *Teatru*, vol. III, 1947).

La dramaturgie roumaine des années trente et quarante de notre siècle souffre du manque d'idéal social nettement dessiné, bien que ses per-

Page 167. MIRCEA MATCABOJI: Esquisse de décor pour *le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare

sonnages, contrairement à ceux qui peuplent maints romans de l'époque, sont animés de sentiments impétueux et d'une ténacité qui les font déborder l'étroit horizon des vaincus de la vie. Gelu Ruscanu, Mam'selle Nastasia ou encore Silvestru Trandafir, protagoniste dans la pièce de Mihaïl Sorbul intitulée *Dezertorul* (le Déserteur), ne périssent qu'avec les dernières étincelles de leurs espoirs. La courbe de leur involution est plus brusque ; le spectateur emporte, en quittant le théâtre, la conviction qu'ils n'avaient pas d'autre sortie dans cette conjoncture sociale et à ce degré de compréhension. Ce sont des personnages impuissants à dépasser un horizon qui, bien que plus large qu'à l'ordinaire, demeure cependant confiné dans un périmètre assez étroit. A l'instar de Carmen Anta, créée par Victor Ion Popa dans *Ciuta* (la Biche), il s'agit d'isolés se dirigeant vers un but ardemment désiré sans l'appui de leurs proches. Leur combat acharné avec le destin n'a aucun support dans les données concrètes du réel. Pensant gravir le sentier menant au bonheur, ils s'enlisent dans un bourbier d'impuissance. L'envol aimanté par la féerie de l'inconnu doit aboutir à la chute de celui qui ose le tenter à lui seul. C'est pourquoi la plupart d'entre eux finissent par se poser la question qui hantait Gelu Ruscanu : «Est-ce que cette vie mérite encore d'être vécue, si tout ce qu'elle vous offre est si mesquin et douteux ? . . . »

Cette incursion dans le proche passé de la dramaturgie roumaine était nécessaire à la compréhension de son développement ultérieur et de son originalité. Le héros actuel de la littérature a pour prédécesseurs ces personnages assoiffés d'une humanité plus juste. Ils ont la même intégrité morale, le même dédain envers les expédients, la même répugnance pour tout ce qui est le fait d'un univers spirituel diminué. Ce sont des natures romantiques, dont les grands rêves sont taillés dans une pierre noble qui ne saurait subir les effets de l'érosion.

Loin d'être un type euphorique, vivant dans une inconsciente béatitude, cet homme est possédé par le tourment créateur de la vie. Quant au drame roumain contemporain, d'inspiration historique, l'on constate qu'il s'attache à reconsidérer la notion d'héroïsme. L'ouvrage consacré par Camil Petrescu à Bălcescu, l'un des chefs de la révolution de 1848, n'a rien du drame romantique dont le héros damné était tout imbu de fanatisme farouche. Bălcescu est un intellectuel partant de la connaissance approfondie des réalités sociales considérées dans une perspective historique. Camil Petrescu a su esquisser sa personnalité indépendante, pleine de franchise, allant tout droit au but, et loin de le concevoir à l'échelle monumentale, il a campé l'image d'un homme qui personnifie supérieurement les idées et les aspirations de son temps. Toutes autres sont les coordonnées de la pièce qu'Alexandru Kiriţescu a consacrée à Michel-Ange *(Michelangelo)*. Sans dépouiller de son auréole mythique la figure du titan, l'auteur a essayé de rendre, dans une pièce de haute facture esthétique, les traits d'un homme appartenant vraiment à son époque, d'un artiste tourmenté en égale mesure par son aspiration à maîtriser les secrets de la création et par l'amour qu'il portait à sa ville natale. C'est le lieu de remarquer ici le rôle de l'artiste dans la vie sociale de son temps. Lorsqu'ils abordent le théâtre d'inspiration historique, ce qu'ils cherchent en tout premier lieu c'est à surprendre les liens qui se nouent entre le héros et les masses et comment celui-ci arrive à personnifier les tendances rénovatrices de son époque.

La fréquence des pièces historiques durant les premières années d'après-guerre est bien explicable. Une ère nouvelle s'ouvrait dans l'existence d'un peuple appelé maintenant à discerner dans l'enchevêtrement des idéologies du passé les directions pérennes s'incorporant dans le processus de son nouveau développement. Il s'agissait de déceler les constantes spirituelles et historiques à même de servir de base à ce renouveau.

Puis, le théâtre historique proprement dit passe par un moment de pénombre pour qu'après quelques années ce genre suscite à nouveau l'intérêt des dramaturges. Et cette fois-ci ce ne sont plus le nimbe et l'aura romantique des héros, ce qu'il y a de spectaculaire dans leurs faits et gestes qui attirent l'auteur dramatique, mais, je dirais, les profondeurs psychologiques des personnages, ces traits de leur personnalité qui les rapprochent de la vie et du monde moderne. *Petru Rareş* de Horia Lovinescu en est le prototype. On peut citer aussi *Viteazul* (le Vaillant) et *Săptămîna patimilor* (la Semaine sainte) de Paul Anghel, *Maria 1714* d'Ilie Păunescu. Tout en complétant l'image du théâtre historique roumain des dernières années, *Veac de iarnă* (Siècle d'hiver) de Ion Omescu ajoute à l'évolution du genre une nouvelle dimension, psychologique celle-ci.

Mais en rappelant les étapes du dernier quart de siècle l'on est par trop enclin à souligner l'effort pour créer une dramaturgie de l'actualité, en oubliant le contenu philosophique et esthétique de cet effort créateur et en le détachant de son contexte historique. Loin d'être une simple formule, le théâtre d'actualité était au fond l'unique direction possible pour la régénération de la dramaturgie roumaine, arrivée après 1936 à une époque de crise, qui devait s'accentuer surtout entre 1940 et 1944. Cela ne veut point dire que les ouvrages valeureux faisaient défaut, mais si Mihaïl Sebastian commence maintenant à s'affirmer en tant que dramaturge, Camil Petrescu, par contre, ne donne que quelques-unes de ses productions moins réussies. A de rares exceptions près, les grands auteurs avaient épuisé

leur répertoire d'œuvres majeures et se dépensaient en des ouvrages insignifiants, petites comédies remportant un succès de salle sans portée. La nouvelle génération qui devait prendre la relève tardait à se montrer.

La reprise du mouvement théâtral après 1944 fut le fruit de la confrontation des auteurs qui avaient déjà donné la mesure de leur talent avec les nouvelles réalités de la vie sociale — avec ces réalités qui réfléchies dans les principes esthétiques devaient leur ouvrir de larges horizons. Il s'agit du régime socialiste qui dès sa phase antérieure a lutté pour conquérir le pouvoir par la classe ouvrière, lutte dirigée par le Parti Communiste Roumain, et qui a exercé par son idéologie révolutionnaire, par l'humanisme actif qu'il tendait à promouvoir, ainsi que par l'exemple vivant de ses militants, une puissante force d'attraction parmi les hommes d'art et de culture, désireux à comprendre et à contribuer par leurs faits et paroles à l'accomplissement de l'impératif majeur de l'histoire contemporaine. Le dramaturge commence à surmonter la répétition obsédante imposée par une inspiration étroite, sous la coupe des « trente-six situations dramatiques » inévitables. Il n'aura plus à buter contre l'indifférence du public, il ne connaîtra plus la hantise d'avoir à créer de simples divertissements.

Si l'ancienne tragédie, celle conforme aux définitions classiques, considérait l'homme par rapport à l'univers et au point de vue d'une éternité immuable, les pièces actuelles considèrent l'homme par rapport à un univers en cours de transformations radicales, usant de notions dont le contenu s'est complètement renouvelé. C'est ce qui explique leur insistance à revenir sur ce thème spécifique des époques révolutionnaires qui est la prise de position avec une nette option pour les aspects d'une structure nouvelle. Et c'est là aussi qu'il faut chercher la signification philosophique de la dramaturgie roumaine actuelle.

Ce fut d'abord aux comédies de tenir la scène. Ces comédies qui s'essayaient à brosser une image aussi véridique que possible d'un monde en train de se disloquer. *Afaceriștii* (les Affairistes) de Tudor Șoïmaru, *Patriotica Română* (la Patriotique roumaine) de Mircea Ștefănescu, *Parada* (la Parade) de Victor Eftimiu (pour ne citer que quelques-unes des pièces les plus représentatives de ce genre) continuèrent cette tradition après 1948. Mais ici encore il nous faut donner certaines précisions : le théâtre roumain fut dès le début un théâtre de satire politique et sociale. Les circonstances particulières de l'histoire roumaine ont influencé l'idée même du théâtre, en faisant perdre même à un genre conventionnel comme le vaudeville ses traits idylliques, pour le convertir en une sorte de pamphlet. Ion Luca Caragiale donna l'une des synthèses les plus parfaites de l'esprit critique. Et cette veine comique s'épanouit entre les deux guerres notamment dans l'œuvre de Victor Eftimiu, Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian. Pour certains esthéticiens, la comédie, en opposition avec la tragédie, doit surtout traiter l'élément social, historique et temporel, en s'attachant à portraiturer non pas l'Homme universel, mais des types, des groupes, des classes sociales. Il faudra reconnaître la part de vérité de cette formule, car même les personnages de Caragiale, à l'individualité si prenante, ne sont en fin de compte que les prototypes d'une certaine catégorie sociale. Pourtant, à de rares exceptions près, les comédies consacrées à la satire sociale et politique se sont appliquées plutôt à recréer une atmosphère qu'à dessiner des types mémorables (comme *Titanic Vals* de Tudor Mușatescu ou *Ultima oră* — Dernière heure de Mihail Sebastian). Les comédies susmentionnées sont vraiment des tableaux d'époque, traités avec un mordant qui projette une lumière crue sur le véritable état des choses ; elles suivent fidèlement toutes les complications et les implications de la démagogie unie à l'intérêt personnel, surprenant avec adresse, dans une construction dramatique alerte, les scènes mémorables d'une époque disparue. Ce sont donc en réalité des comédies de mœurs.

Vient le moment où dans la dramaturgie roumaine commencent à se tailler une place les questions morales, agitées par des personnages d'un état civil et d'une structure spirituelle inconnus auparavant. Le protagoniste est dominé par le sentiment de sa responsabilité sociale ; ce trait s'avère commun aux pièces d'actualité et à celles d'inspiration historique. Comme nous l'avons déjà dit à propos d'une pièce de Camil Petrescu, indépendamment de leur dénouement, le sentiment qui se dégage de ces pièces est optimiste. Il ne s'agit point d'un optimisme factice, de commande, mais d'un sentiment naturel, né des rapports du protagoniste avec l'histoire. Dans l'ancienne dramaturgie, le héros se nourrissait de chimères, ou s'abandonnait au désespoir — d'où sa résignation ou le suicide. Aujourd'hui, nous avons affaire à un personnage lucide, accordant ses plans avec l'évolution de la société, qui a pour pendant la responsabilité sociale collective vis-à-vis des destinées individuelles. L'homme ne se trouve plus en contradiction avec son entourage, il ne subit plus le poids de la solitude, il peut choisir à son gré la voie la plus appropriée à ses dons — l'osmose est donc possible entre l'idéal individuel et celui de la société où l'individu s'épanouit. Le conflit de ces pièces d'actualité se résume en dernier lieu dans l'affirmation d'une éthique nouvelle en polémique directe avec l'égolâtrie et toute vision rigide de la vie. Au cours des ans, cette polémique s'est enrichie, comptant des œuvres

d'une grande profondeur morale, comme la pièce de Horia Lovinescu intitulée *Citadela sfărîmată* (la Citadelle anéantie).

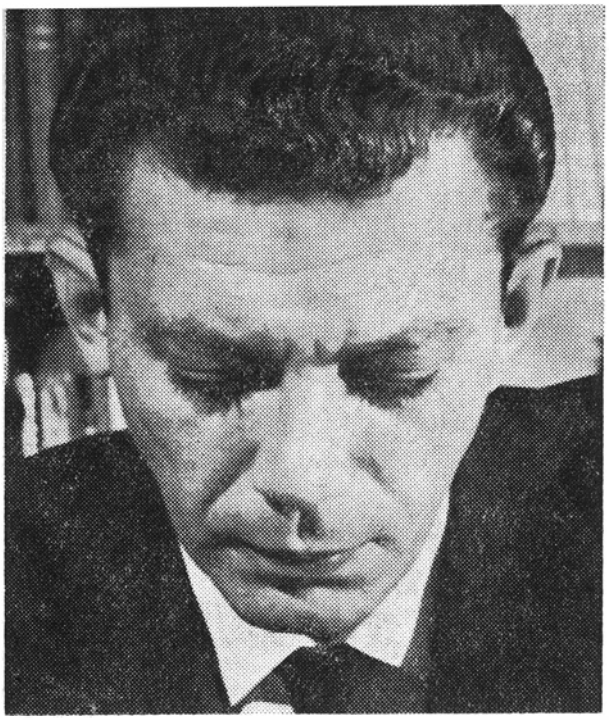
Le destin de la famille attire à son tour l'attention des écrivains de l'entre-deux-guerres. Cezar Petrescu, dans son roman *Calea Victoriei*, fournit l'un des documents les plus authentiques sous ce rapport. Remontant un peu plus haut dans le passé il y a le cycle romanesque de Duiliu Zamfirescu qui témoigne dès la fin du siècle dernier de la décomposition latente qui germait au sein des familles en apparence monolithiques, indifférentes aux influences extérieures. Avec la « Citadelle anéantie » d'abord, deux pièces de résistance de Lucia Demetrius ensuite, intitulées *Trei generații* (Trois générations) et *Arborele genealogic* (l'Arbre généalogique) et celle d'Eugen Barbu *Să nu-ți faci prăvălie cu scară* (N'allez pas vous bâtir une boutique à escalier) ce thème reprend pied dans la réalité, étant considéré sous l'angle du développement social et non pas d'un simple drame accidentellement survenu. Paul Everac, avec sa pièce *Ferestre deschise* (Fenêtres ouvertes), appartient à la même catégorie et supporte une parallèle avec les premières. Everac élargit la sphère de son investigation. Cette fresque de la vie industrielle contient toutes les données des futures pièces de théâtre aux subtiles considérations psychologiques concernant soit les crises d'adaptation sociale *(Satirii* — les Satyres), soit l'idée de la responsabilité envers ceux appartenant à la sphère des relations de famille *(Simple coincidențe* — Simples coïncidences) ou à celle du travail modeste, accompli sans tenir compte des intérêts personnels (*Ștafeta nevăzută* — l'Estafette invisible). Dans *Al patrulea anotimp* (la Quatrième saison), Horia Lovinescu reprend le thème du destin d'une famille qui fonde son ascension du dernier quart de siècle sur la complicité autour d'un fait réprimé tant socialement que moralement.

Il serait temps maintenant de faire aussi quelques remarques au sujet des traits distinctifs des personnages principaux de la comédie roumaine actuelle, envisagée dans la perspective historique. Déjà pendant l'entre-deux-guerres la comédie était parvenue à créer des types dont le profil moral était tout autre que celui des personnages tombant sous l'incidence de la pointe acérée maniée par la satire dramatique. Ces personnages doués d'un fond moral profondément honnête sont chargés de donner la réplique à un monde corrompu et mesquin, mais malgré leurs qualités indéniables ils ne sauront représenter une force active. Bien qu'affirmant par leur présence même un idéal de dignité humaine, à l'instar des personnages du drame ils sont voués à la défaite, tombant victimes de l'illusion. Dans ces pièces les héros s'identifient à une victime, proie d'une illusion ou d'un processus de cristallisation comme Ion Anapoda (de la pièce du même nom de George Mihaïl Zamfirescu), à moins qu'on ne lui brise tout espoir comme dans le cas de « l'Etoile sans nom» de Mihaïl Sebastian.

Les auteurs d'après guerre, Aurel Baranga, Al. Mirodan ou Teodor Mazilu accordent à leurs protagonistes les moyens d'intervenir dans la vie de façon efficace. L'ironie cesse d'être un simple élément passif, pour devenir une arme offensive entre les mains de ceux qui pour tout bouclier dans les sentiers de la vie manient le persiflage, abattant parfois grâce à lui des adversaires beaucoup plus forts. L'ironie s'élève donc au rang d'une arme active de l'esprit, habilement dirigée contre tout ce qui est vétuste par des personnages dont les apparences bénignes cachent un potentiel spirituel peu commun.

Ce qu'on pourrait retenir de l'évolution de la dramaturgie roumaine de ces dernières années est un fait extérieur seulement en apparence: la diversification des modalités artistiques. Du réalisme foncier des comédies d'Aurel Baranga, jusqu'à la formule symbolique ou parabolique de Marin Sorescu et Dumitru Solomon, le théâtre roumain connaît une gamme de nuances de l'expression qui toutes convergent vers une problématique éthique évidente. *Iertarea* (le Pardon) de Ion Băieșu dans un cadre réaliste, *Hora* (la Ronde) de Marin Sorescu utilisant la manière symbolique débattent des problèmes cruciaux de la conscience, soit liés à des coordonnées sociales, historiquement définies, soit projetant ces questions dans la perspective de l'éternité. Entre ces deux manières on peut inscrire *Absența* (l'Absence) de Iosif Naghiu, *Socrate* de Dumitru Solomon, *Arca bunei speranțe* (l'Arche de la bonne espérance) de Ion D. Sârbu ou la pièce à grand succès *Acești îngeri triști* (Ces Anges tristes) de Dumitru Radu Popescu. Cette représentation réaliste n'indique pas une formule littéraire exclusive, la dramaturgie roumaine appelant souvent aux vertus du symbole, aux types qui passent au-delà du temps et de l'espace tout en gardant une préoccupation permanente pour un art où le développement moral aux implications sociales garde une place prépondérante.

Mais la conquête la plus importante de la dramaturgie actuelle est d'avoir réussi à devenir ce que Romain Rolland préconisait dès l'an 1900: « Que le peuple trouve dans son poète un bon compagnon de route, alerte, jovial, au besoin héroïque, au bras duquel il s'appuie et dont la belle humeur lui fasse oublier les fatigues du chemin. Le devoir de ce compagnon est de le mener droit au but — sans négliger de lui apprendre, chemin faisant, ce qui se trouve, à bien regarder, autour de soi.»



AL. MIRODAN

«GRAVITÉ DU MONDE»

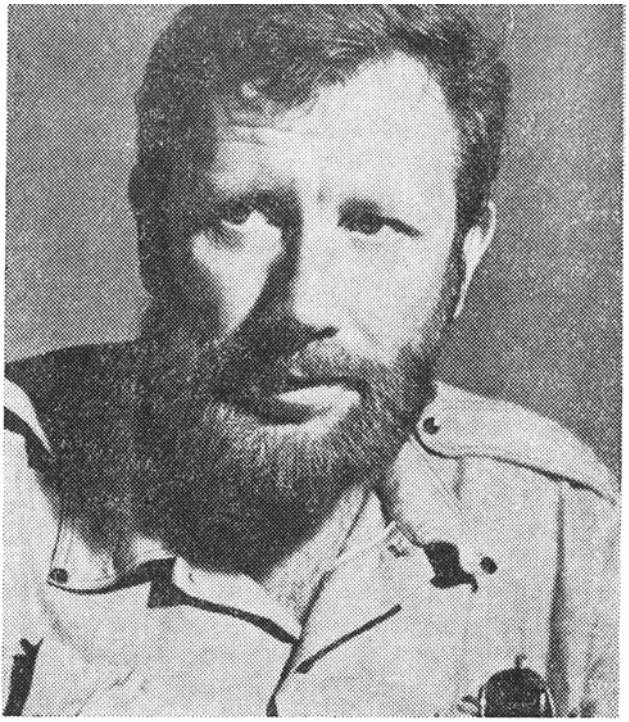
De nos jours on pratique, à mon avis, un théâtre de la connaissance. *Estomper les fonctions qu'on nomme « divertissantes » est peut-être, en quelque sorte, réprouvable, voire nuisible pour le spectateur qui se rend au théâtre la main tendue, en quête de bonne humeur, mais les écrivains sont trop chargés de drames pour ne pas se sentir oppressés par la gravité du monde. Aussi, examinant les textes essentiels de ces dernières années on remarquera une soif générale, presque féroce, de mettre en pièces tout ce qui empêche l'homme de connaître et de se connaître.*

A croire que, suivant le principe bien connu des vases communicants, les méthodes scientifiques du siècle ont débordé, envahissant les zones de l'esprit, l'auteur devenant une sorte de « chercheur dramatique », aussi tranchant et fouineur que le sociologue qui analyse, par exemple, la ville au moyen de sondages et de statistiques, ou le physicien dépistant l'antimatière . . . Le monde de la scène semble aujourd'hui tout entier engagé dans une vaste opération visant à dévoiler, voire à arracher les masques, comme si, brusquement éveillée, l'humanité était décidée à rejeter de ses yeux le voile qui depuis des milliers d'années les couvrait, à regarder en face la politique des groupements ou castes dominantes, les slogans idéologiques qui sous le nom d' « idéaux » cachent le penchant pour le vol et la rapine, l'égoïsme monstrueux, la misère morale qui régit les relations quotidiennes intimes.

Les prétendues justifications, les explications ou motivations « objectives » invoquées par les intéressés pour cacher la vérité sont dénoncées, rendues sans pitié intelligibles dans un langage scénique radicalement différent par rapport au langage traditionnel. Le théâtre dont je parle a foncé avec une colère grave ou satirique sur les siècles de fausses certitudes, s'essayant à les renverser.

Ces mythes renversés, ces masques arrachés ne constituent-ils pas un acte de conscience critique? Une forme féconde et dynamisante de contribution à l'édification de l'humanisme socialiste, de cet humanisme dont les principes sont plus que jamais présents à notre esprit, aujourd'hui, à l'occasion du grand anniversaire du Parti Communiste Roumain?

IOSIF NAGHIU



POÈME DÉDIÉ AU PERSONNAGE

Que signifie pour un auteur dramatique la lutte des communistes, comment peut-il représenter les tourments et les joies des gens parmi lesquels il vit — autant de questions fondamentales qui ne sauraient manquer de mettre votre plume et votre inspiration en état d'inhibition. Porteur d'un message — voire plus qu'un simple porteur de message — celui qui est le porte-parole de l'auteur dramatique est, évidemment, le personnage. *Sans peut-être donner la réponse la plus adéquate, j'essaierai d'écrire ici un poème dédié à l'homme que représente toujours le* Personnage.

Nous nous tenons seuls, ou presque seuls, dans ce passage fantastique appelé vie et nous attendons — comme nous l'avons appris dans notre enfance lorsque nous nous balancions, attachés par des liens solides, aux aiguilles phosphorescentes de l'horloge de la Place de la Mairie, nous attendons, tout en préparant des fils, souples et frémissants, des fils presqu'invisibles destinés au Personnage qui jaillira des profondeurs.

Près de nous, porteur de mythes et de faits, le temple envahi par les senteurs de musc et de l'encens de ceux qui, chaque soir, arrivent, tête basse, pour célébrer le sacrifice et s'offrir à lui sous la guillotine somptueuse et rouge du rideau.

Le monde a toujours éprouvé le besoin de tels temples et de tels sacrifices, oints des saintes huiles de la parole et j'aimerais — devant les grands amphithéâtres ou les chariots à pantins — m'imaginer des êtres inconnus et touchés par la grâce divine, creusant des grottes et des cavernes dans la roche dure des montagnes pour y fonder le premier « théâtre de poche ».

Depuis, les moyens de représentation ont changé avec l'écoulement des siècles; mais la profondeur et la douleur du geste, sa mesure intérieure sont demeurées pareilles; c'est même peut-être la seule façon dont nous pouvons encore communiquer avec nos aïeux, les temples de Thalie ayant depuis lors acquis des aspects plus sonores dans un temps

propice aux mythes; les hommes s'approchent du Personnage avec des pensées élevées et portant sagement un nom commun.

Je voudrais que la rencontre avec le Personnage se produise sous le signe fabuleux et sincère où le frisson et la vérité soient les demiurges qui me réclament l'incarnation et que cela ne contrarie personne, que cela n'aille pas déclencher les passions, parce que cette rencontre est destinée à chacun en égale mesure.

Le Personnage peut venir au-devant de moi d'un pas tonitruant ou désarmé, riant et pleurant — je me dis qu'on devrait changer tant soit peu l'ancien masque de Thalie; c'est-à-dire qu'il pourrait arriver riant et pleurant et pleurant à nouveau — essayant de connaître et d'adoucir mes questions. Que pourrait-il bien faire, le Personnage? Il peut me parler avec des mots jamais encore entendus, pour que ses propos ne soient traduits qu'au monde entier à la fois, et que ma main frissonnante ne puisse ébaucher sur le papier que des mots parfaitement transparents, prêts à céder la place à d'autres sens mieux appropriés aux heures à venir.

Il peut arriver d'un pas tonitruant ou désarmé, réclamer à boire, et cela en fera notre ami, vouloir aimer, et cela en fera notre frère; ensuite, il aura envie de souffrir et alors il sera pareil à nous-mêmes, et, plus que nous, il sera ce que nous n'avons pas le courage d'être, parce que nous ne sommes pas le Personnage, et à ce moment-là, la ronde folle des planètes aveugles s'apaisera pour un instant.

Il peut arriver comme pour un rendez-vous cruel et impitoyable, pour une douloureuse purification hors du brouillard et de la fumée, à un moment où la question a cessé d'être une question pour se muer en crainte, à un moment où la mort n'est plus la mort mais une simple question à laquelle nous nous habituons de plus en plus, une contrée vers laquelle tendent tous les mots — échelles ardues.

Et cependant, nous croyons à la force des mots prononcés par le Personnage. — Bonnes gens, avons-nous envie de dire, aidez-nous à comprendre le Personnage dont nous avons tant besoin ! Ne nous demandez pas de quoi il a l'air, car nous ne faisons que le créer à l'instant.

Il a l'aspect d'un cheval de fer et il chasse le silence.

Il a l'apect du silence et il chasse le cheval de fer.

Il a plusieurs visages et lorsqu'on le regarde, il frémit.

Il se réjouit, le visage sillonné de rivières et, le soir, il meurt de sécheresse.

Il est loin de parler à une seule voix.

Il parle tout le temps, même lorsque personne ne l'écoute.

Imaginez le Personnage parlant à un champ ravagé par la guerre.

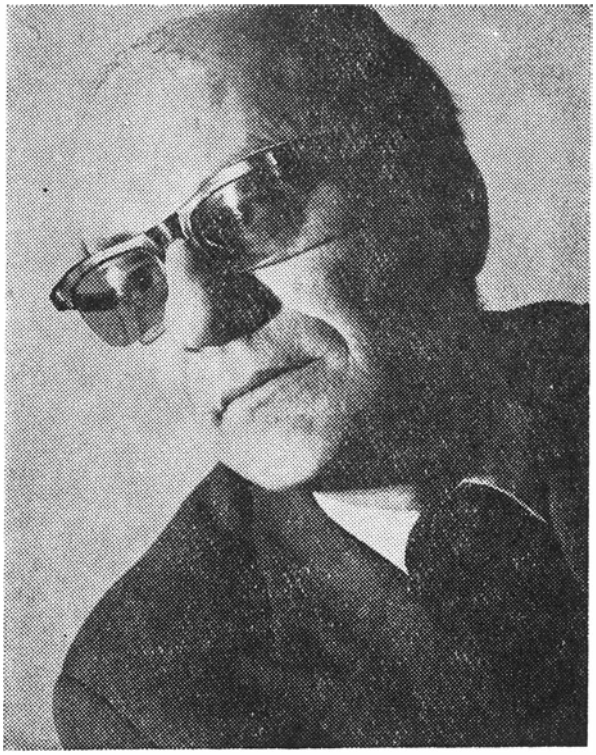
Parce qu'il est aveugle à lui-même et que, sans lui, c'est nous qui serions aveugles.

Il lui suffit d'approcher pour se faire entendre.

Il n'est pas un Tout, mais il est l'envoyé du tout.

Et nous nous appuyons à lui, ainsi que les somnambules s'appuient aux rayons de la lune.

ILIE PĂUNESCU



REDÉCOUVERTE DU HÉROS

Un écrivain véritable ne peut être qu'un fervent démocrate, et le vrai démocrate — un patriote plein de zèle. Car patriotisme signifie plus qu'amour de la patrie. Cela veut dire, au fond, amour de l'humanité. Les hommes ne vivront à l'abri de l'arbitraire de l'Histoire, donc de la menace des différentes formes de tyrannie, qui leur ont apporté tant de stupides souffrances (parce que tyrannie équivaut, en premier lieu, à stupidité), que le jour où tous les peuples auront, à titre égal, droit à la vie. Le patriote croit en cette vérité fondamentale et milite en sa faveur par le fait même que — en soutenant la cause de son pays — il considère que celui-ci a le droit d'exister librement, au même titre que les autres pays. Le patriote déteste le nationalisme, il ne va pas jusqu'à proclamer comme absolues les vertus de la nation à laquelle il appartient, jusqu'à la considérer au-dessus des autres. Son attitude découle moins d'une affiliation de consanguinité que d'une option d'éthique supérieure. Aussi n'a-t-il que mépris pour les principes dont le patriotard trafique dans son échoppe.

Nous vivons et écrivons dans un pays qui, depuis cinquante ans, compte un Parti Communiste, dans un pays que ce Parti dirige depuis plus d'un quart de siècle. Nous vivons et écrivons à une époque de perspectives ouvertes. Nos convictions sont trop fermes, elles sont implantées trop profond en la substance de notre être pour qu'il soit besoin de les proclamer bruyamment et sous une forme primitive et rhétorique. C'est plutôt une tendance contraire qui se dessine partout chez nous, tendance digne de plus d'attention, car elle jaillit d'une disposition généreuse du point de vue artistique et fertile sur le plan idéatique. Sommairement, avec la hâte et la pauvreté de nuances imposées par les classifications, cette littérature a été surnommée «littérature de démythification». Toute l'Europe s'est occupée, pendant des années, à démythifier, en écrivant dans tous les coins, sur les genoux, sur les marches des escaliers, descendant depuis le genre épigonique jusqu'à l'infantile. Le résultat en fut que le Héros s'est haussé à nos yeux jusqu'à devenir imposant.

Je suis persuadé qu'aujourd'hui, ici, le héros doit de nouveau être pris en considération et attentivement décrit, avec une ferveur admirative authentique et non de façon négligente, bâclée. L'histoire nous offre l'image d'exaltés et des sacrifices qu'ils ont

consentis à l'objet de leur adoration sans susciter grand intérêt. Mais elle nous offre aussi celle de héros véritables. Si par «homme» nous entendons, communément, un être adhérant au quotidien, au passionnel, le véritable héros assume sa destinée contre cet humain qui l'habite. Mais si, au moins de temps à autre et seulement par exception, nous acceptons d'attribuer à l'homme un mérite exemplaire, alors le héros choisit son destin précisément en vertu de l'humain qui l'anime. Parmi nombre de personnages qui sollicitent notre attention, le héros est le plus passionnant à déchiffrer. Eventuellement taré par les péchés de toute une vie, l'homme devient un symbole à l'instant de la confrontation suprême. Il ne tient qu'à nous de le comprendre, de vibrer à son contact et de faire partager à notre entourage notre propre émotion.

Depuis les tragiques grecs jusqu'à Shakespeare, on a exprimé d'innombrables, de profondes et troublantes vérités sur l'héroïsme. Paradoxalement, nos gigantesques précurseurs n'ont pas épuisé le sujet. Ils ont élargi l'aire en lui donnant de si vastes proportions, qu'il nous est loisible à présent seulement de parcourir leur domaine sans en voir le bout.

Je me trompe ! Il n'y a nul paradoxe dans ce rapprochement. C'est une vérité toute nue, sans travesti, vaste et lourde de conséquences insoupçonnées, comme toutes les quelques grandes vérités esthétiques — mais qui, cependant, possèdent une existence réelle.

MOMENT THÉÂTRAL

par **ANDREI STRIHAN**

Etablir un bilan de l'art du spectacle roumain de ces dernières années est chose difficile. Et, au demeurant, guère recommandable, car ce n'est pas par des rapports numériques, quantitatifs, que le mouvement théâtral dévoile ses mutations fondamentales, mais par la connaissance du mécanisme intérieur qualitatif. Souvent l'échelle des valeurs contredit la hiérarchie établie par les données et les aspects statistiques que fournit l'acte théâtral. Des phénomènes qui sont de nos jours une réalité établie expriment le résultat d'actions plus ou moins isolées, que l'on pouvait observer dans un passé assez récent, mais qui se sont cristallisées dans le cadre d'un processus général de différenciation des valeurs et d'encouragement des recherches créatrices, processus qui fut et qui est favorisé et soutenu par toute la politique culturelle du Parti Communiste Roumain.

C'est ainsi que l'on peut remarquer dans le théâtre roumain un incontestable progrès, dans le sens d'un perfectionnement des moyens d'expression scénique des acteurs. Une utilisation plus raffinée et plus parcimonieuse du geste et de la plastique corporelle, une concordance plus évidente entre la parole et l'image visuelle, un effort plus manifeste pour mettre en valeur le sens du texte dramatique, une maîtrise plus naturelle de l'espace, du rythme et des objets scéniques, une liberté de mouvement plus accentuée, tout ceci étant concrétisé dans la sincérité et la simplicité du jeu, qui ont conduit à la réalisation de spectacles modernes d'une haute tenue artistique. Dans certains cas, même lorsque la vision du metteur en scène semblait dominer l'équilibre du spectacle, c'est encore la présence d'acteurs excellents qui a rendu possible, selon nous, le niveau supérieur de ces spectacles. Expression concentrée de la psychologie et du tempérament de son peuple, l'acteur roumain se caractérise par une remarquable disponibilité d'adaptation aux nécessités du jeu moderne. L'inertie lui est étrangère. Le conservatisme lui répugne. Il conjugue harmonieusement la riche tradition de jeu théâtral avec les résultats d'expériences actuelles dans le domaine de l'art dramatique, résultats assimilés par lui d'une manière critique. Le contact avec le public et les spécialistes de l'étranger prouve que l'art théâtral roumain apporte une contribution distincte à l'ensemble du mouvement européen du théâtre.

Plusieurs spectacles d'une qualité exceptionnelle ont démontré combien caduques étaient des théories comme celles concernant « la suprématie du metteur en scène », « la priorité du texte », « le primat de l'acteur ». Les spectacles ont démontré que de pareilles théories représentent un faux dilemme esthétique, générateur de discussions

Gina Patrichi, Ştefan Bănică et Virgil Ogăşanu dans les Victimes du devoir d'Eugène Ionesco

stériles, confirmant en échange l'idée que la valeur d'un spectacle est déterminée par l'étroite coopération entre les trois facteurs qui — avec le scénographe — participent à titre égal à la construction de l'édifice unique de la représentation théâtrale. Ce n'est pas la subordination de l'acteur à la « tyrannie » ou aux caprices du metteur en scène, mais, au contraire, la reconnaissance de l'acteur comme facteur essentiel dans la création et la transposition des idées de la pièce, qui ont fait des *Scènes de carnaval* de Ion Luca Caragiale, de *la Cerisaie* de A. P. Tchékhov, du *Chef du secteur des âmes* du dramaturge roumain Al. Mirodan, de *Troïlus et Crésida* de Shakespeare, du *Jonas* de Marin Sorescu, des *Rhinocéros*, du *Tueur sans gages* et des *Victimes du devoir* d'Eugène Ionesco, de *Wozzek* ou de *Léonce et Léna* de Georg Büchner, du *Becket* d'Anouilh, du *Neveu de Rameau* — adaptation d'après Diderot, du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, du *Prix* d'Arthur Miller, du *Gardien* de Pinter, de *Comme il vous plaira* et du *Roi Lear* — le terrain d'affirmation de la virtuosité des acteurs, illustrant en même temps le chemin sinueux mais en continuelle ascension du théâtre roumain.

Ce serait une erreur pourtant que de comprendre, d'une part que le signe d'égalité entre les facteurs constitutifs d'un spectacle exclut la contribution originale de chacun d'entre eux pris séparément ou que le rôle du metteur en scène se bornerait à celui d'observateur ou de surveillant passif de l'agencement du spectacle. Sa fonction est de diriger de façon créatrice les autres facteurs, d'imprimer une vision unitaire et unique à la structure du spectacle en choisissant celle-ci parmi la multitude de formules possibles. Le metteur en scène est le premier appelé à trouver cette formule scénique capable d'entraîner le public. Voilà pourquoi, lorsqu'on juge des tendances et des destinées du mouvement théâtral roumain, c'est l'œuvre du metteur en scène que l'on prend pour point de départ. En dépit de la grande diversité de style et de manière des metteurs en scène, diversité qui met en évidence de vigoureuses personnalités artistiques, il est possible de déceler certains traits communs de la mise en scène roumaine. Qu'ils pratiquent un théâtre de métaphore scénique ou qu'ils mettent l'accent sur le symbole, qu'ils soient les partisans d'un théâtre de réflexion, ou qu'ils misent sur la force de séduction de la spontanéité, les metteurs en scène roumains s'orientent vers une manière de théâtre dépouillé des accessoires superflus, comportant une grande concentration des moyens d'expression, une réduction à l'essentiel dictée par une compréhension exacte du rôle de l'art en tant que moyen de communication. Car, du point de vue de l'art, les scènes trop chargées, le style déclamatoire, l'emphase, sont autant d'obstacles qui s'interposent entre l'œuvre et le public. D'où, la renonciation à un décor baroque, étouffant, aux débordements scéniques en faveur d'éléments fonctionnels, du geste, du mouvement et d'une

prononciation avares, afin d'obtenir l'accord le plus parfait entre la parole et le comportement sur scène, ce dernier devant se rapprocher au maximum de la conduite quotidienne; d'où la renonciation à l'ambiguïté de sens en faveur de l'univoque. C'est là, au fond, le refus d'un théâtre commode, qui n'oblige pas le public à réfléchir, à participer, à prendre position en faveur d'un théâtre actif, « offensif », visant à faire sortir le spectateur de l'inertie à laquelle l'avait habitué le théâtre traditionnel. Ce type de spectacle a un caractère polémique, d'actualité prononcé, d'interprétation dans l'esprit moderne des textes dramatiques consacrés, quel que soit leur genre, leur facture ou le prestige de leurs auteurs. Les metteurs en scène ont pris conscience du fait que le théâtre, en tant que représentation des incertitudes de l'individu solitaire, commence à donner des signes de fatigue et que le théâtre de genre, copie d'une réalité déjà transformée, devient également anachronique. Ils ont compris que prolonger l'existence organique de la contemplation aboulique ou de l'autocontemplation narcissiste est un non-sens ou un sens anhistorique. Ils ont également compris que le monde du sujet fait de plus en plus place au monde de l'objet. Ils ont compris qu'à la formule endogène de l'introspection, que personne ne conteste en tant qu'instrument de connaissance des milieux humains, on est en train de substituer la formule exogène, plus dynamique et plus actuelle, où l'événement devient prédominant. Partant de la thèse que le théâtre est « une synthèse qui dépasse le contentement sur le plan des sensations, étant une manifestation supérieurement cérébrale, la plus complète entre toutes, puisqu'elle est en même temps pensée et représentation » (G. Călinescu), les metteurs en scène ont compris qu'un théâtre qui désirait renouer ses liens avec le public, afin d'être en consonance avec l'évolution de l'individu (lequel est moins instinctif et vibre non pas par les nerfs, mais sur le plan spirituel), doit pratiquer un art dramatique visant à violenter les couches émotionnelles supérieures, l'intellect.

Cependant, dans le cadre de cette orientation générale, les metteurs en scène roumains accusent des particularités distinctives. Les tendances qui se détachent du large front des spectacles, et qui expriment le sens de l'évolution du mouvement théâtral roumain, sont mises en évidence par les meilleurs des animateurs, des directeurs de scène, par ceux-là qui sont le produit de la société roumaine moderne, et qui continuent la tradition intéressante formée par une pléiade d'hommes de théâtre illustres, à commencer par Paul Gusty (1859—1944) et Alexandru Davila (1862—1929), pour finir par Ion Sava, Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, G. M. Zamfirescu, Ion Şahighian, Sică Alexandrescu, A. Finţi et Moni Ghelerter. La génération actuelle des metteurs en scène comprend des noms qui se sont affirmés non seulement sur le plan national, mais également sur le plan international; citons: Liviu Ciulei, metteur en scène, scénographe, architecte et acteur de renom, Vlad Mugur, Radu Penciulescu, Lucian Pintilie, Lucian Giurchescu, David Esrig, Horea Popescu, Ion Cojar, Dinu Cernescu Valeriu Moïsescu, Sanda Manu, Sorana Coroamă, Andrei Şerban, Ioan Helmer, etc...

L'effervescence spirituelle du mouvement théâtral, les recherches et les mutations survenues dans l'art du spectacle ont devancé dans une certaine mesure la littérature dramatique, mais il n'en est pas moins vrai que celle-ci, visiblement, s'efforce de réduire le décalage, de sortir de l'impasse de l'expression artistique, de trouver et d'utiliser les formes et procédés de nature à donner corps aux vérités fondamentales de l'époque.

Là où le consensus a été réalisé, le texte dramatique a servi de prémisse à des spectacles remarquables. Durant la saison 1969—1970, par exemple, cette vérité a été démontrée au Théâtre National de Bucarest par la pièce de Paul Everac, *la Chambre d'à-côté*. Il s'agit d'un drame de la nature humaine, de la réalité vivante dont nous sommes pétris, un drame où l'auteur plaide en faveur du respect de la nature authentique de l'ego, en toutes circonstances. La vérité (symbolisée par l'espace que chacun est obligé de parcourir pour arriver à lui-même et à sa propre conscience) est le personnage central qui déclenche et éteint le conflit, c'est par rapport à elle que se définissent la position et la psychologie des personnages. Il faut accorder également une mention spéciale à *l'Opinion publique* de Aurel Baranga, l'un des auteurs de comédies satiriques les plus populaires. Sa pièce connaît un grand succès, auquel ont contribué le metteur en scène (Ion Cojar), et les acteurs, en en soulignant le sens général. Cette comédie se remarque par la virulence avec laquelle elle met en évidence la nécessité d'une attitude lucide et intransigeante à l'égard de tout ce qui est imposture, mystification et, surtout, imitation servile de pensée et de comportement, la « comédie » verbale pouvant être considérée comme une « spécialité » de Aurel Baranga.

Avec le spectacle *Scènes de carnaval*, le metteur en scène iconoclaste Lucian Pintilie réussit une argumentation extrêmement convaincante en faveur de la jeunesse toujours renouvelée du plus grand des auteurs dramatiques roumains, I. L. Caragiale, démontrant le caractère ouvert de son œuvre et sa valeur qui, loin de s'user avec le temps, devient au contraire plus évidente avec chaque acteur qui la fait vivre. A la différence d'autres montages où l'accent était placé soit sur l'intrigue, soit sur le comique des situations, soit, et surtout, sur le langage, dont le caractère fonctionnel est spécifique de Caragiale, Lucian Pintilie a misé sur une idée plus généreuse. Comprenant que le théâtre de Caragiale ne se propose pas de contester l'humanité des personnages, Lucian Pintilie a créé l'image scénique de la psychologie d'un milieu enfermé dans sa propre existence, qui agit avec une force magnétique sur la destinée des personnages. Ceux-ci ne possèdent pas une psychologie propre, ils ne sont que des particules d'un milieu qui, au-delà de ses aspects comiques, grotesques, cache une absence totale d'illusions, une affreuse tristesse.

La diversité des styles dans la mise en scène, qui marque des moments significatifs de l'évolution de l'art du spectacle, s'applique également à la construction de spectacles tirés de la littérature dramatique universelle classique. Pour Liviu Ciulei,

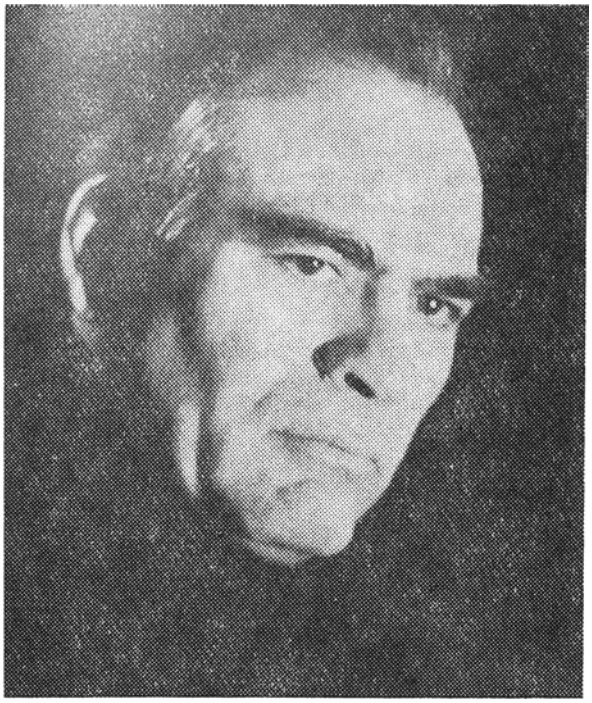
par exemple, *Comme il vous plaira*, *la Mort de Danton* et *Macbeth* représentent des étapes d'un processus de clarification et de maturation artistique, qui a culminé avec la mise en scène de la pièce de Georg Büchner, *Léonce et Léna*. Le texte, la mise en scène, les acteurs, les décors, les costumes y renoncent à leurs menues ambitions autarciques pour s'intégrer passionnément à l'image d'ensemble. Cette représentation a permis à Liviu Ciulei de faire la démonstration probante que la mise en scène n'est acte de création que dans la mesure où le metteur en scène y apporte de l'inédit. Une indication de décor sommaire, une simple phrase de constatation acquièrent, par l'amplification ou la répétition, d'intenses vertus d'individualisation du personnage, ou de définition de l'ambiance sociale. Soigné avec minutie, chaque tableau manifeste librement et distinctement son propre éclat, s'incorporant ensuite dans la construction métaphorique pyramidale, imaginée par le metteur en scène. A la base, il y a « la Faim » (Fame) — la grande masse des citoyens destinés à satisfaire les exigences anormales d'une minorité corrompue. Au sommet, une horrible fatalité de l'histoire, « la Célébrité » (Fama), avec tout son cortège de pitoyables parvenus, de comédiens grotesques soumis aux spectres macabres du pouvoir tyrannique, appuyés par une armée brutale et par les astuces stupides de ses agents. Le spectacle a été conçu comme une représentation populaire, ouverte, rappelant la formule de la « comedia improvisa », qui convient à merveille pour paraphraser sur scène, par le moyen de la parodie, la nullité d'une zone humaine peuplée de marionnettes et de bouffons tragiques.

C'est au même commandement de simplicité qu'obéit le scénographe Liviu Ciulei. Le cadre d'une « pauvreté » voulue — limité par le cadre naturel de la scène, dont le fond, couvert d'un crépi terne, laisse deviner des lézardes fraîchement badigeonnées à la chaux — suggère la laideur de cette ambiance, où les figures d'un monde désarticulé semblent sortir tantôt d'une réalité contingente, concrète, quotidienne, tantôt d'un univers fabuleux, d'une zone primaire, située en dehors du temps et de la complexité de la vie. Cette sensation de neutralité irréelle et atemporelle est soulignée avec un raffinement et un sens des couleurs particuliers, par la forme et la variété chromatique des costumes. L'interprétation par une troupe homogène, où chaque acteur est une pièce indispensable de l'ensemble, a aussi contribué à faire de *Léonce et Léna* l'un des moments les plus marquants du mouvement théâtral roumain.

Le spectacle mis en scène par Vlad Mugur avec *le Songe d'une nuit d'été* témoigne d'une élaboration tout aussi minutieuse. Evitant de façon délibérée toutes les formules classiques de construction scénique du chef d'œuvre shakespearien, il a réussi à créer, en n'ayant recours qu'à des éléments fort ordinaires de la sensibilité et du comportement contemporain — une œuvre non seulement poétique, mais aussi actuelle, qui oblige le spectateur à se reconnaître et à se juger soi-même dans le monde des ombres et des fantasmes de Shakespeare, grâce à une métamorphose miraculeuse du rêve en réalité. Voilà comment Vlad Mugur, lui-même, justifie ce montage si intelligemment réalisé: « Puisque Bottom — ce tisserand typiquement anglais — vit à Athènes, aux côtés de la déesse Titanie, puisque Mendelssohn a réalisé pour cette pièce une musique romantique (unanimement acceptée), cela me semble une chose blâmable que de ne pas faire rimer le spectacle avec notre sensibilité et notre imagination contemporaines. C'est pourquoi nous avons opté pour le costume moderne, pour le jazz, le ton rituel, obsédé par la danse, en essayant... de ne rien enlever au texte de sa poésie, poésie que je découvre chaque jour, que je vis... »

Le Roi Lear, monté au Théâtre National de Bucarest par Radu Penciulescu, marque un autre moment important du développement du théâtre roumain. Spectacle extrêmement controversé, rejeté ou fanatiquement défendu, *le Roi Lear* de Penciulescu se veut délivré de la « tyrannie » des images imprimées par les représentations d'autrefois de Roumanie ou de l'étranger, se proposant de donner une résonance actuelle aux problèmes profonds soulevés par la tragédie de Shakespeare. Le metteur en scène a vu dans cette tragédie un monde fermé, violemment tourmenté par ses propres impuissances, se débattant dans les affres de l'agonie pour finir dans l'apocalypse, la mort étant la seule solution. Pour compléter sa vision du spectacle, il choisit la formule d'un théâtre de la visualité plastique. Sur le seuil du cataclysme imminent dans le monde de la tragédie de Lear, devant le jugement suprême, tous les hommes sont égaux. C'est pourquoi, à la place des différences entre les hommes, la mise en scène préférera souligner ce qui leur est commun. Elle préférera à l'histoire concrète ce qui est généralement humain: elle préférera l'Homme aux hommes. L'Homme avec sa destinée représente la vérité. Par conséquent, Penciulescu absoudra ses personnages de toute servitude particulière, les libérera de toute contrainte matérielle, des insignes asservissants du pouvoir et de la hiérarchie sociale, du port des épaulettes, des grades, des fonctions. C'est à partir de ce moment seulement que, dépouillé des conventions, ayant perdu la protection des barrières artificielles, que l'homme en question pourra être, réellement, ce qu'il est: noblesse ou bassesse, tendresse ou abjection, sincérité ou hypocrisie, roseau pensant ou fauve déchaîné. La scène dénudée, pauvre, est réduite à un praticable circulaire en pente et à un pont sur-étagé. La personnification de la tempête est représentée avec une grande force d'expression plastique par un groupe de jeunes acteurs, dont le rôle tout au long du spectacle n'est pas négligeable. Masse vivante et ondoyante, pareille aux vagues de la mer, il avance et se retire, se défait et se recompose, en fonction des exigences de l'action, en des dizaines de dessins plastiques, suppléant parfois, complétant le plus souvent, par son mouvement et sa disposition plastique, les épreuves physiques et les tortures morales de celui qui découvre trop tard la vérité pour pouvoir encore trouver un moyen de salut...

Comme je le disais au début de cet article, entreprendre une description du mouvement roumain contemporain est extrêmement difficile. Ce bilan aura atteint son but, si le lecteur aura pu saisir au moins quelques-unes de ses orientations.



LIVIU CIULEI

UNE PARTIE DE LA GRANDE SYMPHONIE

— Vous êtes, Liviu Ciulei, l'un des artistes roumains dont les possibilités se sont pleinement manifestées sous le régime socialiste. Au théâtre et au cinéma, votre activité de metteur en scène, de scénographe et d'acteur a remporté des succès remarquables, aussi bien en Roumanie qu'à l'étranger, comme en témoignent, d'ailleurs, les deux prix que vous avez gagnés aux festivals internationaux du cinéma (1960—Grand prix à Karlovy Vary, pour *les Flots du Danube;* 1965 — Prix de la mise en scène à Cannes pour *la Forêt des pendus).* Les chroniques de la presse spécialisée à l'occasion des tournées à l'étranger du Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra », que vous dirigez, et aux spectacles duquel vous participez de plus d'une façon, tout comme les commentaires en marge de vos propres réalisations dans les domaines de la mise en scène et de la scénographie, dans différents théâtres étrangers, attestent votre succès. Pouvez-vous, à la veille du cinquantenaire du Parti Communiste Roumain, formuler quelques opinions sur le développement de l'art en Roumanie ?

LIVIU CIULEI: *Les conséquences de cet événement essentiel dont nous célébrons aujourd'hui le cinquantenaire ont eu un profond retentissement dans notre vie, et ont engendré une nouvelle culture. Tout Roumain, tout artiste de Roumanie, reconnaît les intentions supérieurement éthiques de cette nouvelle culture. Sa configuration sur les bases d'une position et d'une argumentation scientifique concernant la vie et la société, le passé et l'avenir, l'individuel et le général, laisse voir un souci permanent de ne pas négliger la spécificité absolue de l'art de nos jours, tout en tenant compte des périodes antérieures de la formation de l'art roumain, des conditions qui ont déterminé l'esprit et la pensée roumains. Le souci de la tradition cultivée, le respect et l'attachement pour l'immense et inestimable trésor de l'art folklorique sont à la base de la politique culturelle de notre pays et ont pour résultat d'innombrables manifestations d'un succès retentissant, dans tous les domaines de l'art; ils représentent le cadre qui a permis le développement complet de toute une série de personnalités, se manifestant en pratique par une grande diversité de styles. Vivant une époque historique nouvelle qui, nécessairement, comporte des modifications de structure par rapport au passé, nous avons l'avantage de pouvoir prendre à notre compte les expériences de ce passé, de ne pas courir le risque*

de redécouvrir Aristote plus de deux mille ans après sa mort. Nous bénéficions de toutes les accumulations. La création de ce nouveau régime social, révolutionnairement acquis, ne survient pas après un cataclysme destructeur des valeurs de l'histoire. L'artiste contemporain a tout à sa portée, il doit seulement trouver l'image qui convient à notre époque.

— Le monde planétaire du théâtre est agité de discussions, d'opinions contradictoires sur le goût du public, la réceptivité ou la non-réceptivité à certains genres de spectacle. Que pensez-vous du public, en général, et en particulier du public roumain, de l'audience d'un répertoire d'une haute valeur artistique?

LIVIU CIULEI: *Le théâtre roumain a fait bien du chemin au cours de ce dernier quart de siècle, l'art du spectacle ayant évolué du théâtre des émotions spontanées vers un théâtre d'idées caractéristique aussi bien pour le spectacle à mise en scène originale que pour la dramaturgie actuelle. Et même si cet élément n'est pas sensible dans toutes les manifestations théâtrales, une époque n'est pas définie par la moyenne de ses œuvres, mais par ses moments de pointe, par « les briseurs de glace » de l'art, c'est-à-dire par son avant-garde. Après avoir dépassé le moment de choc, l'avant-garde acquiert le droit à l'existence. Aussi « révolutionnaires » qu'aient pu sembler certaines manifestations d'avant-garde au moment de leur apparition, elles sont devenues, une fois conquis le territoire de notre connaissance, des éléments normatifs, créant, en d'autres termes, une nouvelle norme. Evidemment, le phénomène met longtemps à se dessiner. Nous autres, gens de théâtre, avons l'obligation de rendre cette norme accessible à un large public, même s'il n'y est pas complètement préparé, pour l'attirer vers lui, le rendre curieux de le comprendre.*

Par ailleurs, la formation d'un public réceptif est une noble tâche, qui, si elle n'est pas entretenue en permanence, risque de ne pas porter de fruits. C'est pourquoi, au Théâtre «Lucia Sturdza Bulandra», nous avons cherché à jouer des œuvres d'un niveau intellectuel élevé ou porteuses de pensées philosophiques ou poétiques prestigieuses, telles le Neveu de Rameau *de Diderot ou le spectacle récent de* Léonce et Léna, *pièce du troublant auteur dramatique allemand Georg Büchner, mort à 24 ans seulement.* Le Neveu de Rameau *a déjà fait plus de 100 représentations et* Léonce et Léna *s'affirme comme l'un des spectacles à succès de Bucarest. Je pourrais encore citer des saisons passées:* Comme il vous plaira *de Shakespeare,* l'Opéra de quat'sous *de Brecht,* les Bas-Fonds *et* Enfants du Soleil *de Maxim Gorki,* Scènes de carnaval *de I.L. Caragiale.*

— Je pense que les exemples donnés par vous concernant la manière dont vous entendez, au théâtre que vous dirigez, ouvrir largement au public les portes de la culture classique et contemporaine, peuvent être complétés par l'énumération des succès obtenus par d'autres théâtres de Bucarest et de province. Et puisque l'on ne peut pas former une culture théâtrale sans la connaissance des classiques de la littérature universelle et nationale, nous vous poserons la question : Comment peut-on établir un contact avec ces inestimables trésors?

LIVIU CIULEI: *On parle beaucoup de la représentation des classiques, les uns se prononçant pour la réédition de spectacles dépassés par la forme et la conception, les autres, au contraire, soulignant l'importance de la mise en relief du texte par une interprétation nouvelle. Personnellement, je pense que la réédition, en quelque sorte « archéologique », des œuvres classiques n'est pas possible. Même si, au bout d'un immense effort d'étude et d'investigation du passé, on parvenait à la réaliser, il me semble que sur le plan artistique leur valeur n'est pas plus significative que celle d'un document des archives. Je pense que le résultat du chef-d'œuvre-spectacle est discutable. Seul un respect obsédant de l'œuvre met en évidence une attitude personnelle, active, artistique. Et à mon avis une pareille attitude est beaucoup plus sincère que la réédition artisanale d'un spectacle dans le style d'il y a 40 ans ou plus. Les limites de notre intervention dans une œuvre*

pareille, ce n'est pas nous, les metteurs en scène, qui les fixons, c'est la compréhension organique de l'époque que nous vivons qui nous les impose. Une œuvre classique contient quelque chose d'éternellement humain, c'est-à-dire l'élément dans lequel chaque génération trouve son soutien, sa confirmation. Plus nous accentuons l'élément contemporain d'une œuvre classique, plus nous mettons en évidence son caractère universel. Une œuvre littéraire classique est une entité indépendante. Sa représentation théâtrale est une autre entité qui ne se confond pas avec la première, mais qui seulement repose sur elle.

— Après une période de plus d'un quart de siècle, et qui a connu nombre de succès de la littérature dramatique roumaine, quel est à votre avis l'étape de développement atteinte par celle-ci, quelle est sa diversification et, surtout, quelles seront, selon vous, les voies de cette littérature à l'avenir?

LIVIU CIULEI: *Dialectiquement parlant, c'est de l'accumulation que naît le bond en avant. Il en est né plus d'une fois, sous la forme de manifestations denses et essentielles pour ce que nous pourrons appeler le théâtre roumain représentatif. Je pense que les principales orientations du théâtre roumain sont, elles aussi, données par les moments de pointe de la dramaturgie. J'ai la conviction que nous sommes en train de vivre un moment particulièrement intéressant. Je pourrais le nommer, sans porter en rien offense à ce qui a été écrit précédemment (je ne juge point les œuvres en partie, ni leur qualité, parfois dépendante de la conjoncture, je parle d'un phénomène d'ensemble), le moment d'essor de la littérature dramatique contemporaine. Des noms d'auteurs particulièrement doués comme Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Al. Mirodan, Iosif Naghiu relèvent leur personnalité différenciée et marquante. Je pense que l'effort fourni pour encourager une littérature dramatique originale est récompensé de nos jours par la création de certaines œuvres et j'espère que celles-ci seront de plus en plus nombreuses. Nous choisirons parmi elles, celles qui seront nettement représentatives et caractéristiques, celles qui concentreront l'essence du phénomène social. Je présume qu'il est moins important de savoir si c'est le drame philosophique, la tragédie historique, le théâtre-manifeste, moral et satirique ou lyrique et poétique qui s'apprête à paraître. J'espère voir illustrer le plus grand nombre possible des genres cités ou bien d'autres encore de manière à chauffer le cœur des critiques et des historiographes de l'art dramatique, en leur donnant du matériel à classer et à étiqueter. Il me semble important de tirer au clair en quelle mesure ces œuvres seront représentatives pour les forces potentielles actuelles de la vie, pour les traditions de la dramaturgie roumaine. Chaque pièce, prise à part, ne remplira peut-être pas toutes les exigences. Il me semble que la concentration profondément sincère qu'un artiste matérialise en une œuvre peut donner parfois des sons partiels, qui ne représentent pas l'ensemble de notre vie, mais qui font pourtant partie de la grande symphonie, en atteignant la pureté de ton, de compréhension et de sincérité, en devenant précieux en tout ou en partie. Pour ce qui est de la tradition, tous les noms d'auteurs précités plongent leurs racines dans ce qui a été écrit chez nous, en Roumanie, avant, et cela surtout en ce qui concerne les meilleurs exemples. Même si leur modalité d'expression nous semble aujourd'hui nouvelle, demain, elle deviendra naturelle, voire classique. Je ne voudrais pas faire état des similitudes existant entre les auteurs susdits et des étoiles de notre littérature, tels I.L. Caragiale, Lucian Blaga, Tudor Arghezi et d'autres, car ce n'est pas là mon métier et je ne pense pas avoir la compétence de le faire. En tant qu'homme de théâtre je me sens pourtant obligé à soutenir effectivement la dramaturgie roumaine. Peut-être ai-je jusqu'ici soutenu, entre autres, des produits hybrides et le résultat fut stérile. Cette fois j'ai la joie de parler d'une littérature dramatique qui m'apparaît sûrement « née » et non « fabriquée », c'est-à-dire, d'une littérature représentative pour notre esprit et notre exigence contemporaine.*

Cette littérature, il faut la soutenir de toutes nos forces.

Interview par ADRIANA FIANU

NOTES SUR L'ACTEUR ROUMAIN

par **VALENTIN SILVESTRU**

Certains observateurs attentifs du phénomène théâtral, qui ont assisté à divers spectacles roumains donnés dans notre pays ou au cours de tournées effectuées à l'étranger, ont été unanimes à remarquer la réalité d'envergure d'une école nationale d'art dramatique. Des théâtrologues réputés, comme Mme Rosamund Gilder, comme Boleslav Rostotzki, le critique italien Paolo Emilio Poesio ou l'Américain Henry Popkin, l'acteur anglais bien connu Paul Scofield ou le non moins célèbre metteur en scène français Roger Planchon, ont été fortement impressionnés par les excellents acteurs qu'ils ont pu voir sur les scènes roumaines; les distinctions remportées au cours d'importantes compétitions internationales d'envergure aussi bien que dans des réunions à caractère professionnel sur le plan théorique ont certifié l'existence d'un art original de l'interprétation.

Parmi les causes ayant donné naissance à l'école roumaine d'art dramatique, mentionnons la structure et les vastes ramifications dont dispose, dans la Roumanie actuelle, l'institution théâtrale, qui, de même que tous les autres compartiments de la vie culturelle, bénéficie des fruits de la politique de stimulation menée par l'Etat socialiste. Une cinquantaine de scènes dramatiques disséminées dans tout le pays et assurant le placement immédiat et obligatoire de tous ceux qui ont terminé les cours de l'Institut d'art théâtral et cinématographique, constituent un facteur d'unité et de continuité, semblable à une stratification harmonieuse des générations; ainsi, presque chaque troupe dispose en permanence d'acteurs de tous les âges, et notamment entre 25 et 35 ans. D'autre part, la conception générale implantée dans la culture théâtrale et selon laquelle la stricte répartition des acteurs par genres et emplois n'est pas favorable à l'art contemporain de l'interprète, et moins encore compatible avec la dramaturgie moderne, permet à un même acteur de répondre à des sollicitations multiples, ce qui constitue, évidemment, un facteur de permanente diversité. Enfin, la possibilité de chaque troupe de fonctionner dans son propre théâtre — possibilité exceptionnelle par rapport à un grand nombre d'autres mouvements théâtraux — ainsi que celle d'avoir un répertoire alternatif et de travailler avec la collaboration de divers metteurs en scène et décorateurs, offre le cadre le plus large à une vérification et à une juste utilisation des talents. Ce cadre a favorisé une série de revalorisations fondamentales, dans l'esprit contemporain, de l'ancienne dramaturgie autochtone — des exemples de valeur étant constitués en ce sens par le spectacle du Théâtre National de Bucarest avec *Une lettre perdue* de Ion Luca Caragiale, par des interprétations modernes, dans une optique originale, de la dramaturgie classique universelle — quelques brillants modèles du genre sont la réalisation de *Troïlus et Cressida* par la troupe du Théâtre de Comédie, celle de *la Cerisaie* au Théâtre Bulandra, ou les interprétations inédites, expressives, séduisantes, des pièces *le Gardien*, de Pinter, créée au Teatrul Mic, *Je ne suis pas la Tour Eiffel*, parabole moderne d'Ecaterina Oproïu, dans la conception du Théâtre de Piatra-Neamț, *Caligula* d'Albert Camus, jouée sur la scène du Théâtre National de Cluj, des œuvres de Maïakovski, Eugène Ionesco, Brecht, Dürrenmatt, Max Frisch, Tennessee Williams, Osborne, Sartre, représentées par divers théâtres roumains.

Historiquement parlant, les caractéristiques actuelles de l'école roumaine d'art dramatique se sont cristallisées, au cours d'un processus relativement long, mais néanmoins plus court que dans d'autres mouvements théâtraux, car il dure depuis environ un siècle et demi. Les premières représentations en langue roumaine, qui ont eu lieu à l'aube du siècle dernier, se sont déroulées sous trois auspices favorables : le choix d'un prestigieux répertoire classique (car, chez nous, les représentations théâtrales ont précédé l'apparition des pièces nationales), constitué par des textes qui obligeaient à des manifestations de virtuosité (*Hécube* d'Euripide, *Mahomet* de Voltaire, *Saül* d'Alfieri, etc.); l'existence d'une forte personnalité dirigeante sous le rapport théorique, que fut le professeur d'histoire de la littérature et de l'art théâtral, l'érudit Ion Eliade Rădulescu; et, enfin, la présence d'une personnalité de tout premier plan, acteur d'une valeur exceptionnelle, interprète génial formé à l'école du théâtre grec et français, Costache Aristia.

Nous avons observé par ailleurs (dans *le Personnage au théâtre*, Editions Meridiane, Bucarest, 1967) que la continuité aussi bien que la diversité dans l'unité, qui caractérisent l'école d'interprétation théâtrale roumaine, ont de sérieuses motivations historiques. Chaque grand acteur a été le professeur du suivant, et les élèves ont toujours joué aux côtés de leurs maîtres. La chaîne des générations n'a jamais été rompue par des discontinuités de méthode (bien que la pédagogie théâtrale se soit sans cesse perfectionnée), ni par des divergences de vues entre les générations. Costache Aristia a été le maître de Costache Caragiale, celui qui, en 1852, a organisé le spectacle inaugural

du premier Théâtre National. Costache Caragiale a enseigné l'art scénique à Costache Dimitriade, le père et le professeur d'Aristizza Romanescu. Celle-ci a été le mentor de Lucia Sturdza-Bulandra qui, devenant à son tour professeur, a compté, parmi d'autres élèves, Ion Finteşteanu. Bien entendu, la « ligne » n'a pas été unique; en même temps que Costache Caragiale, de grands acteurs comme Matei Millo et Teodor Teodorini se sont fait apprécier; durant la seconde moitié du siècle dernier, il convient de mentionner l'existence d'un très sérieux Conservatoire d'art dramatique à Jassy, ainsi que la constitution d'un noyau théâtral compact à Craïova. Cependant, en essence, chacun des acteurs d'aujourd'hui peut se considérer le descendant, en filiation directe, des premiers acteurs roumains, qui ont tous témoigné une ardente et totale dévotion à la scène, un respect inconditionnel à l'égard du public, une adhésion organique aux grandes causes nationales et populaires, ainsi que l'incessante volonté de se perfectionner, éléments fondamentaux du credo théâtral des pionniers.

Sous le rapport esthétique, l'art de l'acteur roumain s'est formé en puisant à des sources différentes, et a suivi l'évolution générale des styles du théâtre européen, contribuant en permanence à une plus parfaite définition de ces styles.

La principale source de formation de l'acteur roumain a été le théâtre populaire national. Des manifestations de théâtre populaire organisées principalement à l'occasion des diverses fêtes, continuent à avoir lieu de nos jours encore et sont de bonnes occasions d'étudier les possibilités de communiquer avec le public, de cultiver la simplicité, la verve propre au jeu synthétique — avec ou sans masques — des changements rapides des plans de jeu, qui sont autant de traits caractéristiques de l'interprète du théâtre cultivé d'aujourd'hui.

Un autre facteur essentiel est l'influence exercée successivement par l'école française — classique et, plus spécialement, romantique — et par l'école allemande (surtout par la branche viennoise de celle-ci), puis par le vérisme italien, qu'illustraient des acteurs célèbres comme Tommaso Salvini, Ermete Novelli et Eleonora Duse.

N'ayant pas derrière eux une tradition de théâtre d'art, les grands acteurs roumains du siècle dernier ont étudié avec ferveur les expériences des autres, et les ont greffées sur le fonds d'observation et de constatations faites par eux-mêmes. Costache Aristia a suivi un temps les cours de l'Académie Ionienne, fondée par Lord Clifford dans l'île de Corfou, puis a continué ses études à Paris, avec le grand Talma. Aristizza Romanescu a pris des leçons avec Delaunay à Paris, où elle a également connu Sarah Bernhardt et Mounet-Sully; à Londres, elle a fréquenté H. Irving et Ellen Terry, et à Vienne Madame Wolter. Grigore Manolescu a approché Giacinta Pezzane et Ernesto Rossi et a suivi les cours du Conservatoire de Paris. D'ailleurs, la plupart des acteurs passaient leur congé à l'étranger, ou y séjournaient pour avoir obtenu des bourses d'études, après avoir fait preuve de qualités exceptionnelles dans leur pays et s'être formé une conception artistique personnelle. Un fait symptomatique est que de grands artistes roumains comme Maria Ventura et Elvire Popesco, ou la tragédienne Agatha Bîrsescu, ont acquis un grand renom sur les scènes françaises et, respectivement, au Burgtheater de Vienne.

Plus tard, dans l'entre-deux-guerres, lors de l'efflorescence du théâtre commercial, pendant la crise générale des valeurs qui a caractérisé l'instauration d'un climat de totalitarisme dans plusieurs pays d'Europe, la culture de l'acteur roumain a traversé, elle aussi, une zone de pénombre, l'acte théâtral étant miné par la facilité et l'imposture. Mais le processus de culture consistant à greffer les idées et les expériences étrangères sur un fond de pensée nationale a continué à se déployer, guidé soit par des interprètes brillants, ayant des préoccupations intellectuelles multiformes, créateurs accomplis aux lectures étendues, soit par des metteurs en scène remarquables, théoriciens passionnés et praticiens téméraires du théâtre moderne. Aristide Demetriad, l'un des plus fins et des plus intéressants interprètes du répertoire shakespearien; Lucia Sturdza Bulandra, admirable actrice du répertoire Shaw — Ibsen, traductrice éminente de la littérature anglaise, professeur, metteur en scène, animatrice douée d'une énergie prodigieuse pendant près de 70 ans; George Vraca, interprète idéal des pièces héroïques; George Storin, massif acteur de composition jouant des personnages de la littérature slave et scandinave; Ion Manolescu, présence imposante dans des rôles de la dramaturgie allemande; Ion Iancovescu, capricieux et subtil protagoniste des rôles roumains de causerie ironique et de panache bohème — ont été des figures typiques de la scène roumaine, presque tous constituant des troupes ou obtenant la direction d'un théâtre, écrivant et développant des idées personnelles, exerçant leur magistrature sur la scène, du haut de la chaire ou par la voie de la presse.

Le troisième facteur constitutif de l'école d'art dramatique a été l'existence de la dramaturgie nationale. Bien que parue relativement tard dans le paysage théâtral — le premier auteur durable, le fondateur de la littérature destinée à la scène, Vasile Alecsandri, ne s'est imposé comme tel que dans la seconde moitié du XIXe siècle — la littérature a considérablement influencé l'école d'interprétation, tout au moins dans deux genres: le drame historique et la comédie satirique. Certains chercheurs ayant étudié la vie des acteurs ont accordé une attention particulière à l'évolution sinueuse

DAN HATMANU : Ouvriers dans une loge au théâtre

LIGIA MACOVEI : Pour le Jour de la moisson

des styles et ont judicieusement conclu à la prédominance, dans une première période (approximativement entre 1830 et 1870), du style romantique — avec des notes marquées de sentiments exarcerbés, de grandiloquence, de pathétique atteignant au paroxysme, et aussi avec la préoccupation de créer une atmosphère; dans la période suivante (1870—1940), c'est le style réaliste qui s'impose, basé sur une synthèse entre la vie réelle et sa représentation, sur la peinture authentique des caractères et sur le souci du détail véridique, dans des compositions minutieuses reproduisant jusqu'aux tics des personnages, reflétant le cours même de la réalité quotidienne; enfin, dans la période du dernier quart de siècle, sous le flux en tous points novateur de l'idéologie marxiste, de la nouvelle culture socialiste, le style dominant sera celui qu'on nomme néo-réaliste, romantique-réaliste, réaliste-révolutionnaire ou, tout simplement (bien que de façon assez vague), « contemporain », qui consiste à expurger les états affectifs de tout sentimentalisme, en faveur de la lucidité analytique et du laconisme de la forme, à poursuivre les généralisations, les abstractions, la recherche de l'essentiel, pour les types comme pour les situations, et cela jusqu'au dépouillement de la figure et du cadre de tout élément localisateur, à faire ressortir toute la densité de l'idée exprimée par un personnage.

Bien que justifiées — du moins sous l'angle de la nécessité de classifier et d'étiqueter — de telles considérations ne peuvent être exhaustives pour les périodes examinées, par le fait que dans chacune des époques mentionnées ci-dessus ont coexisté (comme ils coexistent aujourd'hui encore), dans une ambiance d'autant plus fertile qu'elle est traversée par de plus nombreuses contradictions, aussi bien le romantisme de Mihaï Pascaly que le réalisme populaire de Matei Millo, le romantisme décanté, teinté de vérisme, de Grigore Manolescu et le réalisme, ennobli par une vie affective tumultueuse, d'Aristizza Romanescu; la tendance salonnarde, le jeu vif, intelligent, facile de Tony Bulandra, et le penchant à la gravité intérieure, aux explosions du tempérament de Maria Filotti — et ainsi de suite. Parfois, ces contradictions se retrouvaient, d'une manière surprenante, dans la personnalité d'un même acteur : Constantin Nottara était l'interprète monumental et bouleversant de certains héros romantiques, mais, en une égale mesure, l'acteur naturaliste capable de se subordonner entièrement à des caractères dans la manière de Zola. Aujourd'hui, dans l'actualité socialiste, le problème est considérablement compliqué par l'extension de certaines doctrines — de Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski — qui représentent des systèmes de direction des acteurs et formulent des normes aussi bien pour ceux-ci que pour la conscience publique, par-delà les styles de la littérature dramatique (et indépendamment d'eux), l'acteur devant se placer sur les coordonnées du texte, de la mise en scène et de sa propre structure psycho-physique. C'est pourquoi, si attrayantes que soient les classifications empruntées à la théorie et à la méthodologie de la littérature, nous tomberons plutôt d'accord avec les chercheurs modernes qui considèrent que les valeurs interprétatives doivent être extrapolées non dans le territoire labile et incertain des styles — car, dans la pratique théâtrale le style n'est pas un point de référence stable —, mais dans celui de l'esthétique du jeu, déterminée par la nature première de l'acteur, par son tempérament et par une acception personnelle, créatrice, du personnage (voir André Villiers, *le Personnage et l'interprète*). Nous pourrons ainsi saisir de façon plus fonctionnelle le fait que la dramaturgie roumaine a contribué à la formation de l'acteur par une action d'observation convergeant avec celle de ce dernier dans le champ de la réalité, observation qui a toujours donné à l'interprète un sentiment de certitude en matière de vérité artistique, et de parfait accord avec l'opinion publique. Le drapé et la rhétorique du drame historique, avec son affabulation contenant des allusions à l'actualité, convenaient admirablement à l'acteur qui vivait activement les grands faits de l'histoire — la révolte populaire de 1821, puis l'ardente révolution bourgeoise-démocratique de 1848, et, plus tard, l'Union des Principautés Roumaines en un Etat unitaire, enfin, la guerre pour acquérir l'indépendance et secouer le joug ottoman, en 1877 — c'est-à-dire les explosions à la température élevée desquelles s'est forgée la nation roumaine moderne. D'autre part, l'observation ironique et le rire sans contrainte suscités par des types et des situations de nuance rétrograde, oppressive, et exprimés au nom de la libre critique, connectaient l'acteur au circuit de l'opinion publique populaire et augmentaient considérablement sa propre popularité. L'une ou l'autre de ces directions dramaturgiques (de nombreuses autres orientations intermédiaires de différentes nuances ont eu un rôle complémentaire) modelèrent graduellement, jusque vers le début de notre siècle, une structure de l'acteur ouverte à toutes les impulsions de la réalité et capable de se mouler sur les tâches les plus ardues de l'interprétation. Le modèle qui a dominé, par la perfection de la présentation réaliste et par l'extraordinaire puissance de communication de son jeu d'acteur comique, et cela pendant presque tout le XIXe siècle, a été Matei Millo. Il est intéressant de remarquer que lui-même — tout comme Costache Caragiale et Pascaly — a été un auteur dramatique dans l'esprit des meilleurs dramaturges contemporains. Le modèle qui, à la confluence des XIXe et XXe siècles, a dominé le drame historique par la noblesse

de l'évocation et la grande force émotionnelle de la transfiguration, a été Constantin Nottara, lui-même historien, théoricien et pédagogue de la génération d'acteurs qui, ultérieurement, a professé une foi artistique semblable à la sienne.

Nombreux sont les auteurs qui on écrit pour des acteurs déterminés (Vasile Alecsandri pour Matei Millo, Delavrancea pour Nottara), mais de nombreux acteurs se sont préparés, dès l'école, en vue de certaines œuvres dramatiques, auxquelles ils ont assuré une interprétation idéale. Il se peut que ce concordat tacite, examiné en profondeur, s'avère être le résultat d'une minutieuse observation commune, portant sur la même typologie. Ce phénomène subsiste encore de nos jours: George Calboreanu a retrouvé, dans les premiers drames de Mihaïl Davidoglu, les héros rudes, massifs, taciturnes, d'une grande force intérieure, qui convenaient admirablement à son tempérament, cependant que Mihaïl Davidoglu a découvert en la personne de Calboreanu les vastes dimensions de ses personnages révolutionnaires, qu'il voulait placer, dans une certaine mesure, au-dessus de l'existence quotidienne, sans négliger pour autant eur côté humain, dans un débat dramatique situé au carrefour de deux époques. De même, Alexandru Mirodan a trouvé en Radu Beligan l'interprète parfait de ses communistes non-conformistes, fantasques, poètes, spirituels, comme Cerchez dans *les Journalistes*, ou de ses apostats intérieurement éclairés par des révélations spéculatives, comme Cherryl Sandman *(le Célèbre 702)* ou encore l'homme charmant et énigmatique tombé de la lune *(le Chef du secteur des âmes)*. A son tour, l'acteur, avec sa silhouette élégante, ses intonations nasales, son élocution mezzo-voce, avec son air toujours malicieux et le nimbe de sincère poésie qui éclaire son visage souriant, a trouvé dans les héros de Mirodan l'accomplissement de l'un de ses désirs ardents, celui de faire passer son personnage par des situations et des âges variés, sans artifices transformistes, mais seulement par une composition « intérieure ». En affirmant que le héros de la première pièce de Mirodan l'avait séduit « parce qu'il conçoit la vie comme une intense lutte pour l'affirmation de nos valeurs », « parce qu'il est un héros combatif, plein de poésie et d'élan, qui vire au symbole », l'acteur se décrivait lui-même, sans peut-être s'en rendre compte. Ainsi, il note que « sur la scène, on est obligé de revivre tout avec sa propre sensibilité, en reconstituant des processus de pensée et des tables de valeurs ». Toute interprétation devenant ainsi « un acte originaire, une sorte de genèse », l'acteur démontre une fois de plus que, d'une façon ou d'une autre, simultanément ou par étapes successives, il parcourt à son propre compte l'itinéraire d'explorateur et de constructeur qui a été celui de l'auteur, avec lequel il a de nombreuses interférences.

En considérant le tableau si riche et versicolore des acteurs roumains, ainsi que l'éventail extrêmement large de leurs réalisations, on comprend qu'ils on résolu *in actu* quelques-unes des contradictions qui semblent, du moins à certains théoriciens, soit insurmontables, soit de nature à affecter la beauté idéale du noble art de la scène.

La contradiction équipe-individualité est-elle réelle? L'époque de gloire d'un grand nombre d'artistes de naguère a été celle d'une affirmation impétueuse de la tête d'affiche, de la vedette, du personnage principal, auprès duquel des rôles épisodiques n'étaient que les météorites auréolant la planète. Mais voici que la dramaturgie elle-même a cessé d'offrir aujourd'hui la possibilité d'incarner un héros solitaire et accapareur, soit qu'elle le conteste par principe, comme dans les pièces d'Eugène Ionesco, de Brecht, d'Adamov, soit qu'elle le dénominalise, comme dans l'œuvre de Peter Weiss; soit encore qu'elle le conditionne sévèrement aux moyens des autres, comme dans les œuvres de Dürrenmatt, Camus, Osborne, Walser, Alexandr Stein ou Gatti. Les metteurs en scène eux non plus ne sont pas d'accord avec un Jésus scénique élevé au-dessus des foules informes; même quand ils mettent en scène *la Tragédie de l'homme* de Màdach, avec Dieu le Père dans le rôle principal (voir le spectacle donné à Budapest), ou *le Roi Lear* (les spectacles de Peter Brook et de Radu Penciulescu), ou *Arlequin, valet de deux maîtres* (Giorgio Strehler) ou *Coriolan* (dans la vision brechtienne du Berliner Ensemble), ou *Ivanov* (Ottomar Krejča), ils refusent catégoriquement le personnage-vedette (et pas seulement l'acteur-vedette), et cherchent à faire ressortir les rapports, à souligner la communication, à reconstituer le climat qui ont engendré les faits, et qui, à leur tour, expliquent de façon immédiate les héros. Pourtant, les premiers rôles sont confiés à des acteurs brillants—qui ne se souvient, par exemple, de l'éclat que Marcello Moretti communiquait à toute la scène, dans le fameux personnage goldonien du « Piccolo Teatro», de Milan, ou du jeu d'Helene Weigl dans la mémorable *Mère Courage*? Ainsi, la démonstration de l'impossibilité de les accepter comme premiers rôles est faite *par eux* et *avec eux*, dans un concept affirmé par le spectacle lui-même. La réaffirmation du spectacle comme acte de définition de l'art théâtral, n'infirme-t-elle pas les « primautés », et ne situe-t-elle pas le théâtre — en tant que création unitaire, ndépendante, constituée — à la place qui lui revient dans la cité des arts?

C'est dans cet esprit, par exemple, que *Henri IV* de Pirandello a été conçu au Théâtre Nottara de Bucarest par George Constantin, acteur d'une remarquable puissance de transposition et d'une

exceptionnelle vitalité; jouant en permanente relation avec ses partenaires, il a contribué à élucider les divers problèmes pirandelliens, en interférant sans cesse le logique et l'illogique, sur l'arrière-plan d'une explication sociale profonde du drame vécu par le héros. Dans le mémorable spectacle de *Troïlus et Cressida* au Théâtre de Comédie, on a pu remarquer non sans surprise que chaque scène avait son héros principal, comme dans une présentation symphonique des motifs: c'était d'abord Troïlus, le prince, créé par le frêle mais si souple Grigore Gonța; puis l'apparition ironique et cruelle, chargée du venin de la colère et du mépris, et pourtant si humaine, de Thersite, créé par l'inégalable Gheorghe Dinică; ensuite le furieux Ajax, cette montagne de bêtise agressive, joué comme dans un ballet pittoresque et comique par Dem. Rădulescu; enfin, peu après, la scène semblait accaparée par le gigantesque, orgueilleux et bruyant Achille, faisant une sombre parade de ses mérites et de ses prétentions, interprétation savamment graduée par l'acteur Mircea Albulescu. Et dans l'admirable spectacle *le Neveu de Rameau* (au Théâtre Bulandra), qui donc aurait pu être considéré comme le personnage principal? Le philosophe profond et mesuré, créé avec une minutie de joaillier par Marin Moraru, ou le pléthorique, jovial et stupéfiant pilier de café qui étale sans vergogne ses sordides vérités, Rameau, créé à la manière d'un Rubens par Gheorghe Dinică?

Le dilemme dont nous parlions ci-dessus, individualité-collectif, a peut-être été résolu dans la pratique par la réalisation de certaines équipes composées de personnalités, un cas non encore généralisé, mais saisissable en un assez grand nombre de circonstances, dans le théâtre roumain, pour être signalé tout au moins comme une hypothèse. (Il ne faut pas non plus négliger le fait qu'à cet égard il existe aussi une certaine tradition popre aux petites formations, aux studios, aux ateliers — comme le «13+1» — qui, sous l'influence d'une évolution radicale des esprits, dans une ambiance d'effervescence révolutionnaire déterminée par les idées communistes durant la quatrième décennie du siècle, ont introduit le concept nouveau d'«équipes» dans la vie théâtrale.) Dans une telle formation, où les grands talents, les valeurs exceptionnelles se rencontrent en une communauté d'idéal artistique, on voit naître une émulation exceptionnelle, tendant à la diversité dans l'unité, et l'ensemble fait ressortir les individualités, de même que la monture d'un maître bijoutier met en valeur chacune des pierres précieuses.

Une autre question, qui se pose souvent sous la forme d'une énigme théorique, est la suivante: comment peut se développer d'une façon efficiente un acteur qui refuse la spécialisation, l'*emploi*, puisque le théâtre lui-même, on le sait, peut être ramené à un certain nombre de formules fixes, et que le passage permanent d'un genre à un autre empêche la spécialisation et, donc, le perfectionnement des moyens d'interprétation? Les meilleurs acteurs roumains répondent qu'une haute spécialisation est possible, au théâtre, même si l'on admet une infinité de formules, de styles et de genres, par le fait que la spécialité de l'acteur en tant qu'artiste est sa capacité de recréer sur scène les innombrables types offerts par la réalité. Il est vrai que les dispositions physiques et psychiques, les caractéristiques de l'artiste comme personne humaine peuvent imposer des limites aux tendances à l'universalité, mais ces limites sont individuelles et, dans de nombreux cas, elles peuvent être vaincues par la volonté et par une étude appliquée, tandis que la profession, en principe, ne peut être réduite à telle ou telle catégorie de style. L'un des plus intéressants acteurs d'âge moyen, Octavian Cottescu, passe dans le courant de la même semaine, et avec un égal succès, du rôle de Nae Girimea, le coiffeur d'une pièce de Caragiale, à Edek, le macabre personnage de *Tango*, de Slavomir Mrozek, puis, de là, au prototype de la canaille, dans *Tendresse et objection*, de Theodor Mazilu, les différences entre ces rôles étant fondamentales. «Pour quiconque est épris de ce métier de la fiction qu'est le théâtre — écrivait Maria Filotti, l'une des actrices au registre interprétatif particulièrement vaste — plus, il est capable de réaliser un caractère particulier et inédit par rapport à la galerie des rôles précédemment joués, plus il sera en mesure d'intéresser.» Car — ajoutait-elle — l'un des instruments d'accommodation aux tâches toujours renouvelées du théâtre est «la position critique à l'égard du rôle».

Cette disponibilité — aussi ample que délibérée — manifestée à l'égard de la dramaturgie par l'acteur roumain, a toujours aidé celui-ci à assumer sans difficulté les missions les plus surprenantes, par rapport à ses antécédents aussi bien que par rapport à un paysage donné. Quand a été représentée *la Visite de la vieille dame*, le rôle de Claire Zachanassian et celui d'Alfred III ont été confiés à de grands acteurs, appartenant à l'ancienne génération: Aura Buzescu et Jules Cazaban — elle, une tragédienne de grande classe, et lui, connu surtout comme un acteur comique très populaire. Tous deux ont découvert et mis en valeur avec une stupéfiante précision et une troublante profondeur la nature des personnages tragi-comiques de Dürrenmatt et ont réverbéré en d'admirables irisations les symboles assez compliqués de l'auteur suisse. De même, quand fut jouée *la Résistible ascension d'Arturo Ui*, de Brecht, l'acteur de comédie Ștefan Mihăilescu-Brăila a su trouver les inflexions grotesques les plus indiquées pour brosser le portrait du gangster et définir le drame de la force criminelle, pour représenter la caricature la plus corrosive et, en

même temps, pour conserver toute la valeur de l'avertissement applicable à l'actualité.

Peut-être est-ce là un corollaire de l'entraînement multiforme qui vise plus que jamais — à l'Institut d'art dramatique, dans certaines troupes et surtout dans quelques studios — à l'expression corporelle et la mimique, au perfectionnement de la diction dans le domaine de la prose et du chant, à la capacité de changer rapidement de registre affectif, à la possibilité de faire ressortir une figure dans un mouvement de masse, à la sauvegarde de la présence d'esprit sous le masque, sur une scène circulaire au milieu du public, dans l'improvisation libre créée au cours d'un dialogue direct avec la salle, et ainsi de suite. Mais cela pourrait aussi être la conséquence de l'affirmation d'un caractère spécifique par rapport à n'importe quelle structure dramatique. En ce sens, il convient de remarquer (l'observation a du reste déjà été faite) que dans *l'Opéra de quat'sous*, l'acteur Toma Caragiu et le metteur en scène Liviu Ciulei ne se sont pas du tout soumis à la vision du metteur en scène Brecht quant au personnage de Mackie Messer, mais l'ont présenté à mi-chemin entre le bandit et le révolté, entre l'affairiste et le bohème, entre l'homme et le fauve, lui ajoutant ainsi des traits nouveaux et pleins d'intérêt. De même, Florin Scărlătescu a créé un *Svejk dans la deuxième guerre mondiale* qui élude dans une grande mesure le danger présenté par ce personnage, en transformant l'ironie que l'auteur destine à celui-ci en une raillerie pamphlétaire à l'adresse des nazis. Constantin Rauţki et Ileana Predescu ont joué *les Chaises* d'Eugène Ionesco, non comme des fantoches (manière expressément indiquée par l'auteur), mais comme deux personnes représentatives d'une société, et qui sont arrivées au terme tragique d'une vie dont l'expérience a été vaine. Dina Cocea n'a pas conçu le personnage d'Elisabeth Tudor (dans *Marie Stuart* de Schiller) comme un romantique génie du mal, mais comme une perfide diplomate contemporaine, comme un esprit calculé, doué d'une grande maîtrise de soi. Ion Besoïu a incarné, dans *l'Océan* de Stein, admirable spectacle du Théâtre de Sibiu, non le cas particulier d'un marin comptant à son actif quelques peccadilles biographiques, mais le prototype d'un jeune homme contemporain, préoccupé des grands problèmes qui agitent le monde d'aujourd'hui.

L'insubordination à des structures et à des systèmes ou, plus exactement, la soumission de ces structures et de ces systèmes à une attitude personnelle, à un mode d'expression propre, a déjà eu pour effet de différencier des spectacles dont les textes sont d'un même auteur; *Tueur sans gages* d'Eugène Ionesco, au Théâtre de Comédie, constitue, dans l'interprétation de Radu Beligan et de Mircea Şeptilici, un spectacle kafkien, où la logique simple pâlit graduellement, l'action s'obscurcissant selon un rythme calme, jusqu'à la sinistre scène finale. *Les Victimes du devoir* au Théâtre Bulandra, pièce jouée avec brio par les jeunes Ştefan Bănică, Gina Patrichi, Virgil Ogăşanu et Mircea Albulescu, a été un spectacle d'une violence portée au paroxysme, un spectacle cruel et douloureux, accablant par l'absurdité d'un rythme démentiel. Tennessee Williams apparaît, dans *Un tramway nommé désir* (Victor Rebengiuc, Clody Bertola — au Théâtre Bulandra), comme un poète triste de la banlieue américaine, cependant que dans *Orphée aux Enfers* (au Théâtre National de Bucarest, avec Florin Piersic, Irina Răchiţeanu-Şirianu, Silvia Popovici), il est un accusateur passionné du climat sauvage qui règne dans le sud des Etats-Unis. Aucun spectacle signé par Arthur Miller ne ressemble à l'autre (en Roumanie, on a joué et on joue toutes ses pièces), aucune interprétation de l'ancien et du nouveau théâtre russe n'est en rien redevable à la méthode du Théâtre d'Art de Moscou, bien qu'il soit évident que l'expérience de cette respectable institution n'est pas du tout étrangère aux acteurs roumains.

Les choses se présentent de telle sorte que, voyant quelques spectacles brechtiens à Bucarest, les membres du Berliner Ensemble ont déclaré que, tout en n'étant ni « épiques », ni « distancées » par rapport aux textes, ces représentations ont des qualités exceptionnelles, et que « Brecht lui-même y aurait applaudi de tout cœur » (Helene Weigl, Beno Besson). Par ailleurs, bien que faisant certaines réserves de principe quant au caractère conventionnel plastique de l'interprétation roumaine donnée à la pièce soviétique *l'Ombre* de E. Schwartz, le vénérable disciple de Stanislavski, V. O. Toporkov a estimé ce spectacle (au cours d'une tournée faite à Moscou) « extraordinaire par son originalité et sa jeunesse ». De même, Eugène Ionesco, ayant vu (à Paris) *les Rhinocéros* dans la conception du Théâtre de Comédie, a constaté que c'était « peut-être la meilleure représentation de ma pièce », car elle impose Bérenger comme le héros d'une foi humaine, dans l'esprit d'un militantisme contemporain.

Quelles sont pourtant les valeurs spécifiques en vertu desquelles — quoiqu'il n'existe pas de système théâtral roumain, ni une idéologie théâtrale pleinement constituée — les acteurs roumains ont la possibilité d'édifier des visions originales et de les imposer? La *force imaginative*, en tout cas, et peut-être en premier lieu, transposée en une vibration tragique intense, ou en une exhubérance comique, force appréciée par les critiques français lorsqu'ils ont vu *la Lettre perdue* de Caragiale au Théâtre des Nations, admirablement jouée par les acteurs Alexandru Giugaru, Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu, Cella Dima, Ion Finteşteanu, Nicolae Brancomir, force que le public italien a applaudie avec tant de chaleur dans *les Rustres* de Goldoni (spectacle présenté à Venise par la même troupe), et

à laquelle ont rendu hommage les artistes soviétiques qui l'ont reconnue dans *le Revizor* de Gogol, au cours d'une tournée à Moscou, avec Radu Beligan dans le rôle de Khlestakhov.

Puis, *la vitalité* de la présentation, vitalité explosive qui permet à Toma Caragiu de jouer *Bertoldo à la Cour* de Massimo Durisi ou l'homme de lettres Schwinder qui voudrait mais ne peut mourir, dans *le Météore* de Dürrenmatt. La vitalité est exprimée soit par la verve spécifiquement latine des apparitions si vivement colorées de Marcela Russu dans les comédies d'Aurel Baranga, soit par la robustesse du tragique vécu dans les explosions pleines de tempérament, déclenchées en chaîne, mais avec un intense contrôle rationnel, comme c'est le cas pour la création de Damian Crîşmaru interprétant le roi du *Becket* d'Anouilh, ou pour les personnages historiques joués par Gheorghe Leahu, ou encore pour les rôles tenus par Ion Marinescu. Cette même vitalité se retrouve, comprimée comme un dépôt explosif au tréfonds de l'être de l'acteur, dans le rôle de Galilée créé par Teofil Vîlcu (à Jassy), dans le rôle de Valentino Dain du *Long voyage du jour vers la nuit* de O'Neill (à Cluj), dans l'interprétation donnée par Vasile Cosma à *Othello* et au *Roi Lear* (à Craïova), ainsi que par George Motoï au *Caligula* de Camus (à Cluj).

Mentionnons aussi *le naturel du jeu*, exprimé sur le plan de la comédie par l'attitude dégagée, l'aisance dans les répliques, la générosité du rire et le jeu tout intérieur, sans crispation. Les meilleurs spectacles roumains se déploient dans une ambiance naturelle, qui accroît l'authenticité et établit un contact particulier, même quand les acteurs ne jouent pas avec la salle mais considèrent que le « quatrième mur » existe effectivement. Cette ambiance est particulièrement caractéristique des meilleures — fussent-elles rares — représentations d'étude qui ont lieu en présence du public, au Studio de l'Institut d'art théâtral et cinématographique. En 1968, par exemple, on a vivement apprécié l'interprétation des *Géants des montagnes* de Pirandello par de jeunes acteurs dont on a notamment admiré le naturel dans les scènes tragiques, le désespoir émouvant que les personnages pirandelliens éprouvent si humainement face à leurs alternatives existentielles, toutes sans espoir. Le naturel demeure un trait distinctif même dans les spectacles à masques et à costumes hyperboliques, ainsi qu'on l'a vu, par exemple, dans la pièce pour enfants d'Alecu Popovici, jouée au Théâtre de Piatra-Neamţ comme un spectacle de marionnettes *(Dehors le fauve est en peinture, à l'intérieur il est nature)*, pièce également applaudie à l'étranger. Ce naturel est même maintenu dans les formules de mise en scène qui impriment au spectacle un caractère nettement conventionnel. Exécutée dans un style grotesque stylisé, la pièce *la Tête de canard* de G. Ciprian, réalisée au Théâtre de Comédie par David Esrig, exige des quatre interprètes un mouvement dansant de monôme, des promenades en file indienne, et, à tout moment, une évolution unitaire du groupe. Radu Beligan, Gheorghe Dinică, Marin Moraru et Mihaïl Păladescu ont assumé la convention avec tant de précision et de souplesse et ont exécuté avec un tel naturel les mouvements imposés par la vision du metteur en scène, que le public a considéré cette manière comme une nouvelle forme du naturel, et qu'il l'a acceptée comme telle.

En général, il convient de souligner qu'en pratiquant un jeu agréablement naturel, expressif par la volupté visible de jouer, qui dénote la spontanéité et le don de l'improvisation, en insistant sur la communication avec la salle, l'acteur roumain tend sans cesse à intégrer le public au spectacle, à lui donner le sentiment que la représentation requiert sa participation, à compter sur lui, d'une façon ou d'une autre, pour parachever l'acte artistique. Même dans une mise en scène fermée, de structure classique, comme pour *Iphigénie en Aulide* (Théâtre National de Cluj), les interprètes Silvia Ghelan et Silvia Popovici, l'une exprimant une douleur atroce et l'orgueil outragé d'une mère, l'autre, diaphane dans son innocence triste, victime expiatoire, engageaient la salle dans leur jeu, en se tournant parfois, presque imperceptiblement, vers le public, le prenant, eût-on dit, à témoin et sollicitant son secours.

Il est très possible que cette secrète osmose entre l'acteur et le spectateur soit elle-même le motif profond d'un jeu naturel, dont les racines ancestrales plongent dans le théâtre populaire, mais aussi dans le théâtre cultivé à caractère populaire prononcé qui a caractérisé une longue période historique, pittoresque mélange de *commedia dell'arte*, de vaudeville, de théâtre musical, de spectacle de foire, de théâtre de marionnettes, selon une formule également connue par certains spectacles du Moyen Age.

Enfin, un autre élément constituant serait la tendance marquée à *présenter des portraits*, par une intuition rapide et généralement exacte du masque et par la faculté de déceler, avec la même exactitude, le motif psychologique essentiel du caractère, reflété ultérieurement, avec toute l'authenticité voulue, par la physionomie, le regard, la mimique. C'est là, évidemment, le fruit d'une observation directe et prolongée de la réalité, qui caractérise bon nombre d'acteurs roumains d'hier et d'aujourd'hui, et qui est en relation avec le fait historique que la Roumanie n'a connu ni un théâtre de Cour, ni un théâtre de salon ou typiquement boulevardier : l'acteur roumain s'est longtemps trouvé dans la situation d'une artiste itinérant, ce qui a favorisé sur la plus grande échelle possible les contacts avec les masses populaires. Aujourd'hui, dans la situation sociale et politique de la Roumanie socialiste,

les acteurs participent activement à la vie de leurs concitoyens, en ce qu'il remplissent non seulement des fonctions culturelles et artistiques, mais aussi d'importants mandats publics et civiques.

Les personnages historiques ont acquis, par le jeu d'artistes réputés, un caractère qui tend à rendre leurs portraits authentiques — comme dans le cas des princes régnants éclairés de l'époque féodale, Vlaïcu et Etienne le Grand, celui-ci portraituré avec une rare prestance par George Calboreanu, ou encore dans le cas d'un autre voïvode ayant joué un rôle historique considérable, Petru Rareş, dessiné avec une précision de filigrane et avec une imposante robustesse dramatique par George Constantin (dans la pièce du même nom de Horia Lovinescu).

Lorsqu'ils ont à réaliser des portraits comiques, les acteurs travaillent leurs rôles avec une minutie d'artisans et avec une intuition d'artistes, ce qui donne parfois du relief aux figures les plus épisodiques. Dans *Scènes de Carnaval*, le personnage de Iancu Pampon, dont Toma Caragiu fait un portrait acidulé de crétin violent, Mache Răzăchescu, présenté sous l'aspect d'un imbécile placide par Marin Moraru, Miţa Baston, dépeinte avec un humour sombre par Gina Patrichi, sont autant de types d'une vivacité et d'une polychromie exceptionnelles, constituant une galerie remarquable par sa vérité artistique. Tel aussi a été le rabelaisien *Falstaff* d'Alexandru Giugaru, telle est, depuis quarante ans, l'inimitable *Dame Chiritza* (héroïne des pièces-vaudevilles de Vasile Alecsandri), jouée en travesti au Théâtre National de Jassy par Miluţă Gheorghiu; on peut en dire autant de l'insolent et roublard officier recruteur de Farquhar—tableau espiègle et impertinent de la Restauration anglaise—auquel Victor Rebengiuc (au Petit Théâtre de Bucarest) prête le masque d'un jeune furieux plein d'humour de l'époque actuelle.

Certes, on pourrait continuer l'énumération des traits distinctifs de l'acteur roumain, en donner une liste plus longue et peut-être même exhaustive. Elle serait sans doute complétée par un complexe d'autres données, si l'on voulait faire une exégèse de même nature que celle qu'entreprend avec tant d'enthousiasme et de ferveur Jean Duvignaud dans sa « Sociologie de l'acteur ». Mais l'investigation deviendrait sans doute excessive. C'est pourquoi nous nous référerons, pour finir, à un seul argument philosophique. Les philosophes qui ont étudié tout particulièrement les caractéristiques de l'esprit roumain ont attiré l'attention sur les valeurs que représentent dans ce contexte la dramaturgie et l'acteur roumain. L'un de ces philosophes (Ştefan Bîrsănescu), en même temps psychologue et pédagogue, est arrivé à la conclusion que parmi les constantes de l'esprit roumain se trouve une forte tension du désir d'obtenir de grandes réalisations par une création fébrile, mais multiforme et discontinue; que, dans la forme, cet esprit s'exprime par des attitudes d'équilibre; dans le domaine de la science et de l'art, l'esprit roumain fait preuve d'une capacité d'assimilation rapide de la culture universelle, d'un esprit de création originale, avec une disposition spéciale à la popularisation et une prédilection marquée pour les caractères impétueux, pour les hommes d'action, pour les esprits volontaires, dynamiques, qui voient clairement le but poursuivi et sont enclins aux finalités de principe; en matière de politique, ce qui prédomine c'est l'aspiration à la liberté nationale et, dans la vie interne du pays, le penchant à répudier tout dogmatisme, quel qu'il soit. Peut-être ces constantes expliquent-elles aussi en quelque sorte, certaines caractéristiques de l'acteur, qui — dans l'aire de la spiritualité roumaine — est l'auteur de types nationaux et universels, tout au long d'une permanente création démiurgique d'hommes, caractère spécifique du noble et grand art théâtral.

IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU

L'IDÉE AGISSANTE

Tout artiste authentique a suivi sa propre voie, il lui est arrivé une certaine chose, quelque chose de particulier, qui, à un moment donné, a déterminé le changement ou bien la découverte, si ce n'est pas le parachèvement de sa façon de penser, d'être, de créer, arrivant ainsi à des vérités ignorées, confronté à un nouveau sens de la vie, de son art, renfermant en lui des facultés de création insoupçonnées.

Le simple fait d'avoir prêté mon concours comme récitante — il y a de cela un quart de siècle — à une manifestation artistique, consacrée aux poètes modernes qui avaient exalté dans leurs œuvres la Révolution et la Paix, représente pour moi l'événement. *Grâce à la Poésie, j'ai pénétré dans un monde inconnu — ou ignoré si vous aimez mieux — , dans un monde tumultueux et incandescent, un monde combatif, épris de vérité, de justice, de liberté. Je me souviens encore de l'émotion, de cette espèce de secousse que je n'avais encore jamais ressentie, lorsque pour la première fois j'ai lu et ensuite récité, dans une immense salle pleine à craquer, des vers que Louis Aragon avait dédiés à Gabriel Péri, ainsi que plusieurs fragments du formidable poème ardent de Maïakovski, consacré à l'immortel Octobre.*

Ce sont les poètes qui m'ont tendu la main pour me faire passer le pont: Miron Radu Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Mihaï Beniuc, Nina Cassian, Dan Deșliu, Maria Banuș, Mihu Dragomir furent mes « éclaireurs ». La flamme de leurs vers a éclairé pour moi le paysage mirifique d'un nouvel univers. Chaque poésie, roumaine ou étrangère, chaque vers où battait le cœur de ces braves combattants que sont les poètes m'entraînait derrière eux sur le chemin de la connaissance, de l'engagement.

On sait que les pièces de théâtre (je parle, certes, des bonnes pièces) percent plus difficilement, c'est pourquoi quelque temps a passé avant que je me familiarise avec les héroïnes communistes des auteurs roumains. Je me souviens encore avec émoi et une

légère nostalgie — comme d'un premier amour — de Ioana, communiste dans la clandestinité des Années de ténèbres *d'Aurel Baranga et N. Moraru. J'allais jouer, peu de temps après, le rôle de Iulia des* Sœurs Boga *de Horia Lovinescu, pièce rappelant en quelque sorte les* Trois sœurs *de Tchekhov, mais où, contrairement à celles-ci, sous le signe de profondes transformations sociales comme celles survenues en Roumanie, les trois personnages auxquels la pièce doit son nom arrivent à trouver un but à leur vie. Et voici qu'une autre héroïne s'impatiente et ne me laisse pas achever ce que j'avais à dire: une héroïne à laquelle je me suis attachée comme à nulle autre — Maria, cette simple, humble, femme du peuple qui voit s'ouvrir devant elle de nouveaux horizons, aux côtés des communistes de la pièce d'Al. Voïtin* Ceux qui se taisent.

Et, parce que j'ai parlé de cette femme du peuple, il me faut avouer un autre de mes anciens et fidèles « amours »: la lyrique populaire, le riche folklore roumain. Je suis persuadée que, faute des conditions actuelles, des encouragements et du grand prix que le Parti Communiste Roumain attache à l'art populaire, cette inépuisable source d'inspiration créatrice, je n'aurais jamais eu l'audace et la joie de me « lancer » dans un récital de poésie populaire comme celui intitulé De l'Amour, de la Vie, de la Mort.

Amour, tristesse, « dor » et vie, mort et résignation, incantation, complainte, berceuse et exclamations accompagnant les danses paysannes, recueillis dans le patrimoine folklorique roumain — tout cela réuni composa l'un de mes spectacles préférés. Il y a quelques mois, j'ai enregistré ce récital pour la Télé. A cette occasion, j'ai fait certaines réflexions sur l'immense avantage que la Télé représente pour nous autres, acteurs. Voilà que, sans renoncer au texte, sans l'altérer en rien, sans l'amputer (ainsi que, nécessairement, cela arrive avec les scénarios de cinéma adaptés du roman ou de pièces de théâtre), on peut jouir en même temps des profits, des avantages de la technique du film, des gros plans, des détails, d'angles de vue spéciaux, etc., mettant en valeur, de façon surprenante, non seulement l'essence créatrice, mais aussi son degré d'expressivité.

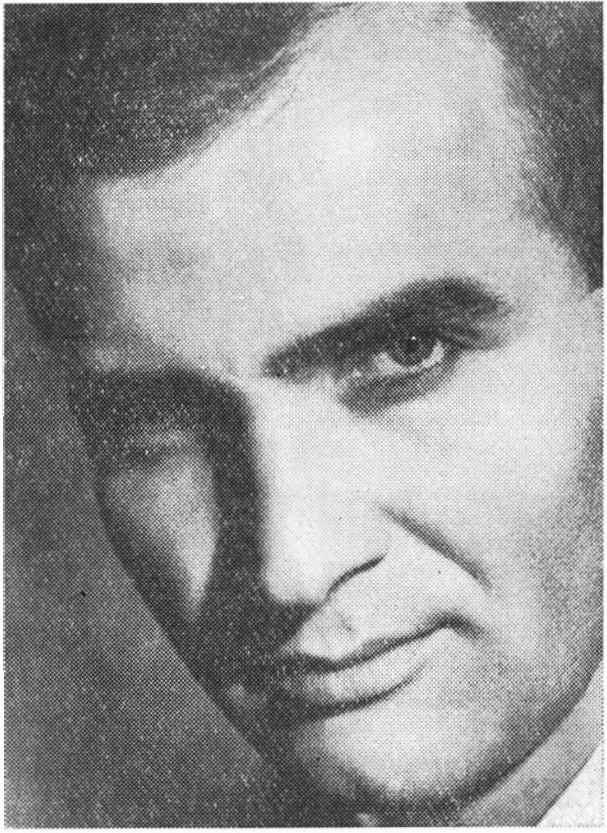
Je ne crois pas à la disparition du théâtre, ni à celle du film. Mais j'ai confiance en la Télévision, cette heureuse jonction entre les deux. Les idées, aussi vastes fussent-elles, même universellement consacrées, cela ne suffit pas pour qu'elles deviennent dynamiques, actives, des idées-force; ce n'est pas assez qu'elles soient énoncées. Il faut qu'elles soient vivantes, convaincantes, génératrices d'action.

Cette forme de l'idée, l'idée agissante, *est d'autant plus féconde qu'elle est exprimée à un niveau et une température élevés. Dans ce sens, les facteurs les plus importants sont le théâtre, l'auteur dramatique, nous, les acteurs. Gorki le savait bien qui, en 1905, choisit le théâtre pour tribune afin de clamer depuis là son credo artistique. Le message de l'auteur, les idées et les sentiments qui s'y rattachent, qui est-ce qui les répand le plus directement, le plus ardemment, avec le plus d'élan dans les grandes masses, si ce n'est l'acteur?*

C'est là notre orgueil, notre titre de gloire. . .

De nos jours, plus que jamais, ce que l'homme chérit par-dessus tout c'est l'idée de paix, de vie libre, de justice, de bonheur. Ce sont là les impératifs qui guident fermement les acteurs engagés sur la voie de l'humanisme socialiste.

EMANOÏL PETRUȚ



COUDE À COUDE

Bien que mon activité artistique soit encore de fraîche date, je me permettrai de faire, à mon tour, ma profession de foi.

Certes, ce ne sont pas les héros qui font l'histoire, au contraire, c'est l'histoire qui crée les héros. L' histoire du peuple roumain a créé tant de héros que les rues et les boulevards de ce pays, situé au carrefour des routes européennes, seraient incapables de les contenir. Ce carrefour fut un véritable Golgotha, autant que je sache d'après l'histoire apprise et mes souvenirs personnels. Il y eut, toutefois, « quelque chose » — cœur, esprit, force — qui a veillé sur ce peuple et l'a conduit jusqu'au jour d'aujourd'hui. Le jour d'aujourd'hui: cinquantenaire de la fondation du Parti Communiste Roumain, la République Socialiste de Roumanie, en l'an 1971. Nous pouvons nous enorgueillir de ce que « notre jeunesse soit éternelle et notre vie immortelle».

Le théâtre roumain a accompagné constamment le peuple sur cette route: Chariot aux Pantins, scènes improvisées, interminables sentiers parcourus avec ardeur, pour cette flamme dévorante qui le poussait à élever toujours plus haut la terre et le peuple roumains. Cette foi en tout ce que le peuple a possédé et possède de meilleur a été de tous temps et demeure le tremplin d'où nous sommes partis, nous, acteurs.

Je me souviens de ces troupes d'acteurs qui accompagnaient les équipes de bâtisseurs sur les chantiers pour soutenir et fortifier le travail de ceux qui entreprenaient la transformation socialiste de l'agriculture ou qui prêchaient la vérité sur la vie libre et digne qui allait être à l'avenir celle du peuple roumain.

Ce sont là gens et actions déjà légendaires.

Coude à coude, ouvriers, paysans, intellectuels, nous portions l'enthousiasme dans nos bagages. Ce fut dur mais, Dieu ! que ce fut beau ! Nous n'avions presque rien, et, cependant, nous étions riches, car nous avions la certitude de la victoire.

Et nous avons gagné.

Notre dramaturgie a immortalisé, à l'intention des futures générations, l'immense labeur fourni, l'enthousiasme et la gloire des jours présents.

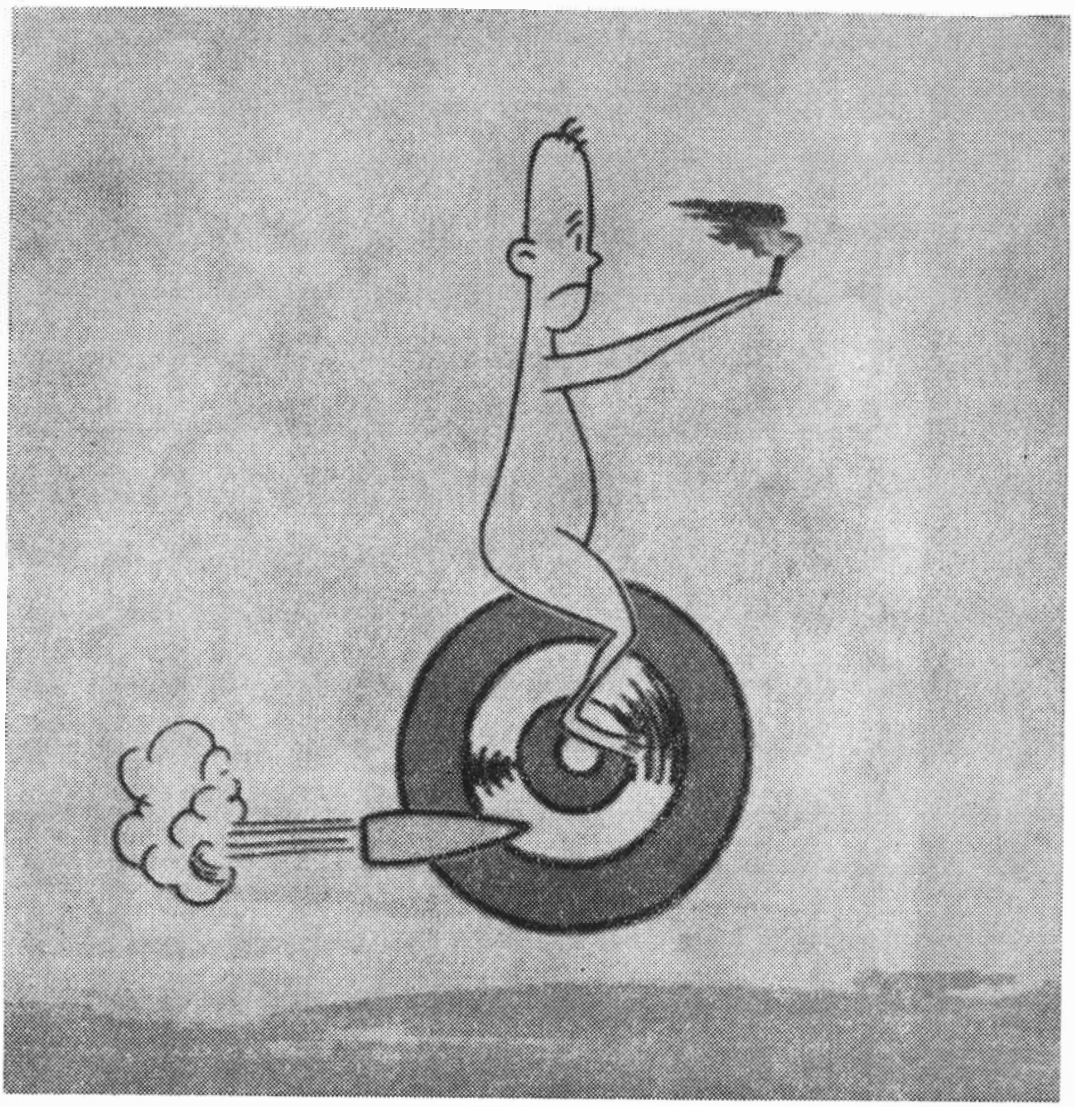
Le hasard a voulu que ce soit moi qui — dès les premiers jours de cette épopée — ai été appelé à jouer les « héros » de notre époque. Ils sont nombreux, mais je me souviens de tous avec plaisir. Tous ces rôles, j'ai tâché de les imprégner de foi et d'amour. Je n'ai pas trouvé cela difficile parce que je les sentais en moi. On pourrait croire que je me vante ou que je tiens à faire étalage de mes mérites. C'est faux. Ma foi demeure la même: c'est celle d'aujourd'hui en l'avenir et je suis sûr que le temps ne me démentira pas.

Certes, il m'est impossible de tout raconter en quelques lignes. Que de « gloires » j'ai pu incarner au chantier de Salva-Vișeu ou d'Agnita-Botorca, devant tant d'hommes qui avaient quitté leur famille, leur foyer, pour bâtir une épopée ! Je n'oublierai jamais les veillées au village lorsque — grâce à la lecture d'un chapitre de « Nu-pieds » de Zaharia Stancu ou en récitant quelques vers de Dan Deșliu, j'ai réussi à aplanir certains différends. Comment pourrais-je jamais oublier ce vieux paysan pleurant à chaudes larmes pendant que je lisais la « Proclamation de Padeș » de Tudor Vladimirescu ? Moi, je n'y étais pour rien tandis que lui représentait le peuple qui, le premier, s'est mis à réclamer une vie libre et démocratique, qu'il a fallu attendre si longtemps.

J'avoue n'avoir que 38 ans et pourtant mon cœur déborde de tout ce que j'ai vécu, de tout ce que j'ai vu, de tous ces souvenirs d'une vie pleine d'émotions.

Aux souvenirs que je possède aujourd'hui viendront sans doute s'en ajouter beaucoup d'autres, aussi longtemps que la scène et l'écran de mon pays voudront bien m'en offrir l'occasion.

CINÉMA



L'« Homo Sapiens » de ION POPESCU-GOPO

Moments, étapes et caractéristiques du cinéma roumain

par D. I. SUCHIANU

Jusqu'en 1945, le cinéma roumain, bien qu'ayant produit plus de 70 films — dont plusieurs dénotaient, sinon une parfaite maîtrise du métier, du moins beaucoup de bonne volonté, faute d'un équipement technique adéquat — n'a réussi à produire que quelques longs métrages honorables, parmi lesquels deux films (du réalisateur Jean Georgescu) d'après deux pièces de théâtre célèbres, *Un nuit orageuse*, de Ion Luca Caragiale (avec les acteurs de théâtre Radu Beligan et Al. Giugaru) et *le Songe d'une nuit d'hiver*, de Tudor Mușatescu (avec Maria Filotti et Radu Beligan). Un troisième film réussi, présenté par le soussigné au Festival international de Venise en 1939, où il obtint le Grand Prix du film documentaire, décrivait une pittoresque et intéressante région de Roumanie, *le Pays des Motzi*.

On pourrait encore citer, comme documents d'archives, quelques pellicules méritoires quant aux inventions et au jeu des acteurs, dues à quelques maîtres connus de la scène roumaine de l'époque: *la Guerre de l'Indépendance*, de 1877 (1912) où apparaissaient Constantin Nottara, Iancu Brezeanu, Maria Filotti, Elvira Popescu, Aristizza Romanescu ; *le Péché* (d'après I.L. Caragiale), réalisé par Jean Mihaïl, les comédies *Păcală et Tîndală à Bucarest*, d'Aurel Petrescu, avec Ion Manu, Al. Giugaru et Aurel Athanasescu, *le Major Mura*, avec Elvira Godeanu, George Timică, Victor Antonescu, ou encore *Une nuit mémorable*, réalisé par Ion Șahighian d'après un scénario de Tudor Mușatescu, interprété par G. Timică, Dina Cocea, Costache Antoniu, etc.

Dans le domaine de l'art cinématographique, le premier signe marquant de la nouvelle politique culturelle consécutive à la Libération du pays, politique élaborée par l'Etat roumain dans le cadre des transformations révolutionnaires dirigées par le Parti Communiste, fut de pourvoir le cinéma roumain d'une puissante base matérielle, en l'occurrence les magnifiques studios de Buftea, bâtis à quelques kilomètres de Bucarest, dont la conception moderne outrepasse ceux de Cineecittà et Neubabelsberg. Le célèbre metteur en scène Henri Verneuil, qui eut l'occasion de les visiter, a déclaré à la presse: « Nous n'avons pas ça, en France. » Du reste, les producteurs de pays où l'art cinématographique possède déjà une longue tradition se sont fréquemment montrés disposés, précisément à cause des excellentes conditions offertes par ces studios, à réaliser des coproductions.

Bien entendu il a dû s'écouler un certain temps avant que puisse être constitué le noyau de réalisateurs capables d'en tirer parti. Les premiers films notables sont également dus aux metteurs en scène ayant déjà acquis quelque expérience du métier. Paul Călinescu réalise, en 1950 et 1954, deux films: le premier *Rumeur dans la vallée* (qui permit à l'acteur de talent qu'est Radu Beligan de faire une création remarquable), évoquant la vie d'un chantier, l'enthousiasme avec lequel la jeunesse réagit aux transformations révolutionnaires du pays ; le second, *Dans un village* (d'après une nouvelle connue du prosateur Marin Preda), film d'une sobre authenticité qui reconstitue une période mouvementée de la vie d'un village roumain et consacre deux acteurs : Colea Răutu et Ernest Maftei. Jean Georgescu est également l'auteur de deux films, dont l'un (*Notre directeur*) se distingue par un caractère satirique accentué. Il convient de mentionner le jeu remarquable de deux grands comiques du théâtre roumain, devenus de populaires vedettes de cinéma: Gr. Vasiliu-Birlic et Al. Giugaru.

Toutefois, le premier film d'une certaine classe fut *le Moulin de la chance*. Son réalisateur, Victor Iliu, avait fait son apprentissage avec Jean Georgescu, en 1951, à l'occasion du tournage de *Chez nous, au village*. *Le Moulin de la chance* transposait à l'écran une idée assez originale. En effet, selon de vieux préjugés, le paysan est immanquablement considéré comme un cœur fruste, primaire, sans complications. Or, Victor Iliu, à la suite du prosateur roumain classique Ion Slavici, auteur de la nouvelle, était d'un tout autre avis. Les héros de ce film, loin d'être confus, sont cependant complexes ; ils ne sont pas incohérents, mais compliqués, sujets à des réactions fluctuantes. La cupidité, l'ambition, la vanité, la tentation, le dépit, l'avarice, la peur, puis cette détermination désespérée qui efface la peur, enfin la plongée dans l'ignominie que suit le remords — tous ces sentiments extériorisés par le personnage principal (le rôle est tenu par Constantin Codrescu), comme jaillissant de la «boîte de Pandore» et qui se déversent par étapes successives en images impressionnantes de réalisme (opérateur: Ovidiu Gologan), pour composer un monde ravagé et deshumanisé par l'avidité.

S'il fallait définir le trait caractéristique du cinéma roumain, ce serait, à mon sens, et jusqu'à maintenant du moins, une certaine adresse dans la trouvaille des *idées* de film, qui sont parfois éblouissantes.

Voici un exemple de cette originalité.

Il s'agit de la pièce de Horia Lovinescu la *Citadelle anéantie* d'après laquelle a été réalisé un film, en coproduction roumano-française (on peut à peine parler d'adaptation, car la pièce avait, d'emblée, une structure cinématographique). Toute l'action se passe dans les trois pièces de la même maison, entre les membres d'un même famille. Il est question de la vaste révolution socialiste qui s'est étendue et a transformé toute la Roumanie, et de ses effets sur un certain milieu. Chacun des membres de la famille réagit diversement à cette vie entièrement nouvelle, dans le bien comme dans le mal. Les sentiments, les opinions, les relations se modifient. De nouveaux pactes tacites d'alliance, de rivalité, d'adhésion et de désapprobation, sont conclus. Nul n'a presque rien conservé de son ancienne personnalité. L'auteur de ces transformations n'est autre que le souffle régénérateur de la révolution, omniprésent bien qu'indirectement évoqué, dont les effets produisent ces réactions personnelles qui, semblables aux ombres projetées sur les parois de la caverne de Platon, reflètent fidèlement tout ce qui se passe à l'extérieur. (Du reste, je suis d'avis que la description *indirecte* représente, en matière de récit, l'art suprême.)

Un autre exemple d'originalité, traité cette fois-ci de façon brillante, et chargé d'un captivant parfum de légende, c'est le *Faust XX* de Ion Popescu-Gopo (réalisateur devenu célèbre à l'échelle mondiale grâce à ses films d'animation remplis d'ingéniosité: *Brève histoire*, *Sept arts*, *Homo sapiens*, *Allo, hallo !*, etc.) — l'une des interprétations les plus ingénieuses de la légende de Faust et de Belzébuth, interprétation à la fois spirituelle et profonde. Méphisto, comme tout bon apprenti rivalisant avec son maître, estime que son patron, Satan, pratique à présent une méthode stupide et désuète. Quel besoin d'acheter les âmes moyennant un contrat, alors que celles-ci commettent, de leur propre chef, assez de scélératesses pour mériter l'enfer? Et Méphisto propose un plan machiavélique qui vise à détruire tout progrès sur cette terre! Car il existe un moyen garanti d'entraver toute invention, matérielle ou morale. Méphisto se rendra auprès de tel savant génial et lui proposera un «lavage de cerveau», à la suite duquel celui-ci deviendra jeune, beau, encore plus savant, encore plus intelligent, et sera l'idole de toutes les femmes. En échange, on ne lui demande rien, Méphisto se faisant passer pour un philantrope. Le résultat est celui auquel on pouvait s'attendre: le savant, apte désormais à mener une vie dissolue, néglige complètement laboratoire et lectures, recherches et expériences scientifiques. Ayant désormais d'autres motifs de satisfaction, il renonce de bon gré à être génial! Mais Satan, comme tout patron qui se respecte, est borné et conservateur. Il ne saisit pas l'envergure et la subtilité du plan de Méphisto. Si bien que celui-ci se rebiffe, et se met à travailler à son compte, d'où une série de conséquences profondément humoristiques.

La légende de Faust, en fait, fascine les lettrés et les cinéastes roumains. Un écrivain très apprécié, Nicolae Breban, a réalisé, en collaboration avec le réalisateur George Vitanidis, le film *Une femme pour une saison* (d'après son roman *le Malicieux adolescent*), où Méphisto tourne le dos à ses amis de vieille date (Goethe, Marlowe, Gounod, Pabst, René Clair, Thomas Mann) et fait bonne figure à des interprètes mieux disposésà son endroit (Baudelaire, Anatole France), qui voient en Satan un ami de l'homme. Dans notre film, cette amitié est effectivement parfaite, totale. Car ici Méphisto, non seulement aide l'homme, mais le punit aussi, pour son bien. «Méphisto» (Virgil Ogăşanu, acteur d'une intelligence éblouissante et mordante) n'est pas un philanthrope, mais un justicier. Il se présente sous l'aspect d'un médecin, se comportant accessoirement comme un psychiatre, un juge d'instruction et un confesseur. Faust (interprété par Iurie Darie, acteur plein de talent) est ici un homme d'une quarantaine d'années, comblé par tous les bienfaits de l'existence: beau, en parfaite santé, habile chirurgien ayant à son actif d'importantes innovations, il est adulé par les femmes, mais considérant, dans sa vanité sans bornes, que très peu d'entre elles méritent l'honneur d'être distinguées par lui, il ne répond guère à leurs avances. Son orgueil illimité le préserve de la jalousie, car l'hypothèse qu'une femme pourrait lui préférer un rival lui paraît absurde. Puis il tombe gravement malade, et, se voyant condamné, à deux doigts de la mort, il se lève de son lit, se précipite affolé vers le jeune docteur qui se trouvait là et clame, désespéré: «Donnez-moi un mois, quatre ou cinq semaines de vie, de véritable vie, et après je ne regretterai pas les misérables quarante ans d'existence qui me seront ravis!» Le délire cesse, le malade guérit, et le bellâtre s'adonne de nouveau à son existence orgueilleuse et vaine. Deux ans plus tard, il rencontre le jeune médecin auquel il avait exigé «cinq semaines de véritable vie». Celui-ci est curieux d'apprendre comment se sont passées ces fameuses semaines. Furent-elles glorieuses? ou criminelles? Il demande à l'autre de les lui décrire. Le chirurgien en est incapable, car il l'ignore lui-même. L'autre insiste et le prie de lui raconter en détail, par le menu, tout ce qu'il a fait durant ces cinq semaines, sans négliger les faits qui lui semblent le plus insignifiants. Le «beau monsieur» se met donc à raconter. Des faits insignifiants, qui cependant, petit à petit, deviennent importants, dramatiques en soi, en dehors de toute circonstance ou commentaire extérieurs. A la fin de cet «interrogatoire», le personnage imperturbable et plein de soi devient un autre être, ouvert à une vie neuve et belle, mais incapable de renoncer à l'ancienne, à sa mentalité mesquine, égocentrique, qu'il traîne derrière lui comme un boulet. Ses réminiscences ne sont pas des souvenirs, c'est-à-dire des choses connues antérieurement et remémorées. Ses souvenirs ne se sont pas fixés dans sa mémoire puisqu'il vient seulement d'en prendre conscience, comme de quelque chose de totalement inédit, au fil de l'interrogatoire impitoyable du «malicieux adolescent», comme de présences vivantes, de troublantes découvertes, et vit un drame authentique de la re-considération morale. Il y a là encore un thème (et une solution) plein d'originalité et hautement moral.

Je ne crois pas me tromper en affirmant que la découverte, par les réalisateurs roumains de films, de thèmes originaux se prêtant à de multiples et intéressantes applications dans l'actualité, constitue un mérite particulier du cinéma roumain. Les auteurs roumains de films s'efforcent de découvrir des sujets profonds, des sujets graves, susceptibles de provoquer des débats éthiques actuels, d'évoquer le spectacle des nouvelles mœurs, des nouvelles institutions dues à la révolution socialiste. C'est un problème com-

plexe et délicat, puisqu'il faut procéder par suggestions habiles, pour permettre au spectateur de déduire, de tirer tout seul les conclusions, approbatives ou critiques, admiratives ou désapprobatrices. C'est pourquoi la présentation indirecte du thème, comme dans *la Citadelle anéantie* ou *Une femme pour une saison*, où l'orgueil individualiste est stigmatisé et où on laisse le spectateur apprécier par lui-même la beauté des sentiments généreux, courageux, humanistes, a une grande prise sur le public.

La description par le film des moments héroïques de la lutte pour l'indépendance et l'équité sociale, de l'histoire du peuple, constitue une autre méthode, également indirecte, d'insuffler dans le cœur des spectateurs la fierté d'appartenir à la société de leur pays. Mentionnons à cet égard des films comme *les Daces* de Sergiu Nicolaescu, *la Colonne Trajane* et *Lupeni '29*, de Mircea Drăgan, *la Révolte*, de Mircea Mureşan, *Tudor Vladimirescu*, de Lucian Bratu, *Michel le Brave*, de Sergiu Nicolaescu, etc.

Tudor Vladimirescu est l'épopée de la révolte populaire de 1821 en Valachie, révolte dont la réussite s'inscrit moins sur le plan politique que sur celui de l'affirmation d'idéaux de justice. Ce film, réalisé par Lucian Bratu, d'après un scénario de Mihnea Gheorghiu, constitua, en 1963, le plus grand succès, auprès du public, du cinéma autochtone; on y remarque les créations des acteurs Emanoïl Petruţ, dans le rôle titulaire de Tudor Vladimirescu, et de George Vraca, dans le mémorable rôle de composition du gouverneur Brancoveanu. *Les Daces*, film interprété, entre autres, par Amza Pellea et Emil Botta, reflète un phénomène curieux: l'existence d'un peuple unique en son genre, d'un peuple paradoxal, qui réussit à n'être *ni romain, ni barbare*, ce qui explique le traitement d'égal à égal qui lui fut accordé par les Romains. Le film démontre nettement cette situation. Un autre fait paradoxal, postérieur à la conquête romaine, est illustré dans *la Colonne Trajane*, de Mircea Drăgan (sur un texte de Titus Popovici, prosateur réaliste de grand talent, qui s'est avéré également un habile et fécond scénariste). A la suite d'un conquête intégrale, une fusion complète s'opère entre les deux peuples, grâce à l'égalité de niveau culturel et éthique mentionnée plus haut. Ce processus de transition d'une haine féroce à une fraternisation sincère est habilement dépeint par le film de Mircea Drăgan. Les deux films sont effectivement des films historiques et non de simples superproductions en costumes d'époque: ils ne se bornent pas à traiter artistiquement un phénomène qui eut réellement lieu, mais dépeignent un moment non seulement historique, mais de renouveau, une importante croisée des chemins, un tournant décisif dans la vie d'un peuple (tels sont les films méritant véritablement l'épithète d'historiques). Dans le film historique le plus récemment tourné en Roumanie (*Michel le Brave*, de Sergiu Nicolaescu, scénario: Titus Popovici, rôle principal: Amza Pellea) sont également dépeintes certaines initiatives internationales roumaines qui stupéfièrent le monde à la fin du XVIe siècle. Les rois et empereurs du centre de l'Europe furent indisposés par l'apparition du prince valaque Michel le Brave, cet «inconnu» dont tout le monde parlait et qui stupéfia littéralement tout le monde par sa bravoure personnelle, l'ingéniosité de ses victoires militaires et son habileté diplomatique, visant et parvenant à réaliser, ne fut-ce que pour un bref laps de temps, la création d'un Etat roumain unique, centralisé et indépendant. Le film reflète tout cela d'une manière habile, captivante.

La Révolte (rébellion des paysans roumains de 1907), filmée par Mircea Mureşan d'après le roman du même nom de Liviu Rebreanu, constitue également un exemple typique de film véritablement historique. Car dans la longue suite de «Jacqueries», de «Bauernkriege» des siècles antérieurs, qui se terminèrent toutes par de brèves et sanglantes répressions, les rébellions roumaines de 1907 avaient un air de «XXe siècle». D'un bout à l'autre du pays, les manoirs des latifondiaires brûlaient; et en dépit de l'écrasement de l'insurrection, les mutins remportèrent, d'une certaine manière, une victoire indirecte. En effet, le parti libéral, qui venait d'exercer une répression exemplaire, avait eu si peur qu'il fut contraint, à la suite de ces événements, d'inscrire à son programme la distribution des terres aux paysans; toutefois la réforme agraire, mise en application d'un façon incomplète à la fin de la première guerre mondiale, n'a été réalisée qu'à la suite de la Libération du joug fasciste, en 1945, grâce à l'initiative véritablement révolutionnaire du Parti Communiste Roumain. Le fait capital de la réforme agraire de 1944—1945 a été transposé lui aussi sur l'écran par Mircea Drăgan, dans le film-fresque *la Soif*, d'après le roman du même titre de Titus Popovici, qui constitue une réussite grâce à l'interprétation puissamment réaliste de Colea Răutu, Ilarion Ciobanu, George Calboreanu, et surtout à la couleur et à l'authenticité des scènes de masse soulignant suggestivement le rôle du peuple comme artisan véritable de l'histoire.

Mais, bien entendu, à côté de cette manière «historique» d'entretenir la santé morale et la confiance en soi d'une génération chargée de réaliser maintes choses difficiles dans sa patrie socialiste, à côté de ce genre de films, il ne faut pas négliger l'importance de ceux qui ont cherché à expliquer directement au public et à infiltrer dans les cœurs des spectateurs l'éthique nouvelle. C'est le cas de films tels que celui d'Andrei Blaïer *les Matinées d'un jeune homme sage*, d'après une nouvelle dont le titre est symptomatique: *Va-s'y*, c'est-à-dire, mets-toi en route, essaye toujours autre chose, car cet «autre chose» a des chances d'être meilleur que ce qui fut. Ce film met en outre en valeur une belle idée: celui qui ne cessait de partir et de repartir se disait, avec la satisfaction de l'«homo edificans», *qu'il a laissé chaque fois une trace de son passage.* Le réalisateur Andrei Blaïer s'est du reste consacré à l'investigation de l'actualité, surtout en ce qui concerne la participation de la jeunesse à l'effort constructif; ainsi, en 1968, il réalisa le film *Ainsi naquit la légende*, qui reprend, à un niveau supérieur, le thème du chantier, celui du premier film du nouveau cinéma roumain, *Rumeur dans la vallée.*

Dans le film de Virgil Calotescu (scénario de Ioan Grigorescu) *le Souterrain* il est question d'un autre problème passionnant d'éthique contemporaine, à savoir: les limites du droit de commettre une faute, les bornes de la liberté de se tromper, tandis que *la Joconde sans sourire* attaque le problème, à la fois actuel et inactuel, des divergences surgissant entre les hommes en raison de leur appartenance native à deux classes

sociales jadis ennemies. Je dis «jadis», car aujourd'hui, à la suite de la liquidation des classes exploiteuses, le problème de l'«origine» sociale ne se pose plus, même si le nouveau régime ne date que d'un quart de siècle. Le film de Malvina Urşianu (bénéficiant de l'interprétation de Silvia Popovici et de Ion Marinescu) met en scène un cas de conscience très spécial dont le caractère exceptionnel démontre, d'une manière émouvante, que ce problème jadis dramatique ne se pose plus.

Le réalisateur George Vitanidis, auteur du film *Une femme pour une saison*, déjà mentionné, a créé également d'autres films originaux. Dans l'un de ceux-ci (*Gaudeamus igitur*) il a eu le double mérite d'avoir pressenti un problème de l'avenir et tenté de suggérer une solution. Cette œuvre cinématographique de Vitanidis est construite sur l'une des questions qui devaient agiter la jeunesse, à savoir son mécontentement à l'égard de certaines méthodes pédagogiques pratiquées dans les écoles et universités, méthodes considérées comme désuètes, d'autant plus que le progrès des *mass media* audio-visuels, différents des anciennes méthodes livresques, compliquait encore le problème. Quelques années avant que ce problème ne se pose comme tel dans les pays occidentaux, Vitanidis conçut le film *Gaudeamus igitur*, qui est entièrement fondé sur cette question, mais envisagée dans un contexte social qui en change complètement le sens: le contexte socialiste. Dans ce film l'un des jeunes gens passant le concours d'admission à la Faculté, garçon jugé par ses camarades comme particulièrement cultivé, passionné de lectures et autres occupations culturelles, est recalé à l'examen. Nous le voyons face à face avec l'examinateur. Le jeune homme, qui n'a pu répondre à l'une des questions, se justifie en disant: «Mais vous avez vu que je connaissais bien la matière.» «Oui, répondit le professeur, les généralités. Vous avez parlé pendant un quart d'heure sur les ultrasons et leurs implications philosophiques, mais vous avez été incapable de me décrire un appareil élémentaire. . .». Voici donc le problème posé: que faut-il apprendre *avant tout?* Des généralités, lourdes de nombreuses implications culturelles, ou des détails précis, des faits rigoureusement approfondis? Le film laisse entrevoir la solution. Le héros sera recalé à l'examen, mais non convaincu cent pour cent d'être dans l'erreur. Il cherche un moyen de résoudre cette contradiction: il continuera à se passionner pour «les généralités» mais, recherchant la voie d'une expérience pratique, il assimilera également l'autre méthode.

Voici maintenant un autre thème original abordé par deux auteurs roumains. La mort, comme on le sait, est fréquemment un sujet dramatique. La mort, c'est-à-dire celle des autres («Cette chose qui n'arrive qu'aux autres», comme disait Valéry). Quant à la mort personnelle, elle est invariablement décrite par les auteurs comme un sujet d'épouvante. Il est très rare que soit décrit l'acte même de la mort, «le trépas». Les traités de psychologie lui accordent une mention sommaire sous le nom du «mal des mourants», cette hypermnésie de ceux qui se trouvent à deux doigts de la mort. Dans le film *le Canari et la bourrasque*, Manole Marcus (réalisateur) et Ioan Grigorescu (scénariste) ont mis en scène un cas semblable, bien qu'il ne s'agisse pas d'un accident dont on ait réchappé mais d'une conduite délibérée, de l'illustration d'une manière de faire son devoir envers la noble cause que l'on a choisie. Un militant communiste dans la clandestinité a reçu la mission de contacter un de ses camarades. La rencontre doit avoir lieu, l'hiver, auprès d'un puits de pétrole abandonné. Celui qui était attendu ne vient pas au rendez-vous. Le héros sait que, s'il continue à attendre, il va subir le sort de ceux qui sont pris dans la tourmente, devenir la proie d'un sommeil irrésistible, sans espoir de réveil. Le film dépeint ce sommeil, ce rêve, ce déroulement panoramique d'images auxquels sont en proie ceux qui meurent de froid. Ce rêve est logiquement relié aussi bien à l'action présente (attente, conspiration, lutte sociale, credo idéologique du héros) qu'à la biographie tout entière du héros. Des fragments de rêves, à la fois fantastiques et logiques mais toujours très éloquents. Un tel thème me semble être une innovation authentique dans l'art du récit cinématographique. D'ailleurs, le thème de la lutte des communistes dans la clandestinité et surtout des luttes pour l'organisation et le triomphe de la résistance antifaciste du peuple roumain est devenu l'un des plus féconds et des plus stimulants de la cinématographie roumaine, tant en ce qui concerne la création des réalisateurs que celle des scénaristes, opérateurs ou acteurs. A commencer par *les Flots du Danube*, de Liviu Ciulei, qui détient la première place, sur un scénario de Titus Popovici et Francisc Munteanu — film spectaculaire, analyse psychologique aiguë, où débute Irina Petrescu, sensible et intelligente interprète de maintes productions roumaines — en passant par *A quatre pas de l'infini* (réalisateur: Francisc Munteanu), *le Quartier de la joie* (réalisateur: Manole Marcus, scénariste: Ioan Grigorescu), *Dimanche à 6 heures* (film puissant, réalisé dans un langage cinématographique moderne, signé de Lucian Pintilie et joué également par Irina Petrescu et Dan Nuţu) et le *Procès blanc* (narration alerte, aux types pittoresques, réalisée par Iulian Mihu d'après le roman «La Route du Nord», d'Eugen Barbu), ce thème généreux n'a cessé de devenir l'une des coordonnées permanentes de la production roumaine de films artistiques.

D'autres thèmes encore ont bénéficié de l'apport novateur des cinéastes. En voici un exemple. Un grand écrivain roumain, I. L. Caragiale, écrivit à la fin du siècle dernier une multitude d'esquisses très brèves qu'il a appelées «Moments» et qui sont effectivement des clichés instantanés d'un unique personnage, le petit bourgeois fonctionnaire «pro-gouvernemental», illettré et ridicule. Le critique G. Ibrăileanu prétendait que ces «moments» réunis composeraient un véritable roman, le plus véridique des romans jamais écrits sur la Roumanie du passé. Le réalisateur vétéran Jean Georgescu, reprenant cette idée, a groupé une série d'esquisses de Caragiale et en a fait surgir un personnage unique et pluricéphale. Plusieurs têtes, mais le même homme. Le héros de Caragiale passe la plus grande partie de sa vie à la brasserie, palabrant sur de graves «questions» avec d'autres *alter-ego*. Tel est le film de Georgescu. Les amis se réunissent autour d'un

demi de bière et se racontent leurs faits et gestes. Leur jargon est exactement celui de Caragiale et reflète parfaitement la mentalité des personnages, autrement dit leur interprétation des événements. Le film de Georgescu possède, outre le mérite d'une parfaite fidélité à l'égard de «la belle époque» satirisée par Caragiale, celui d'une originalité de structure: ce n'est pas le discours qui commente l'image, mais l'image qui constitue un commentaire illustré des mots d'esprit de l'écrivain.

On trouve une autre innovation quant à la facture dans le film de Ion Popescu-Gopo *Si j'étais Harap Alb.* «Harap Alb» *(le Maure Blanc)* est un conte très connu de Ion Creangă. Peu importe ici le sujet. L'essentiel, c'est que le héros, un garçon comme tout le monde, devient, à la suite d'une intervention magique quelconque, le héros du conte de Harap Alb. Et ceci, au lieu d'accroître ses possibilités, les rétrécit. Le voilà esclave de la biographie du héros du conte. Il ne peut se permettre la moindre initiative personnelle. Il est plus asservi que le plus misérable des humains. Pourtant (et ceci est un autre aspect de l'ironie légère du film), à un moment donné, une «panne» se produit dans le conte. Les personnages se trouvent dans une mauvaise posture et le héros «oublie» ce que doit faire le Maure Blanc. (Il n'avait par ailleurs rien à oublier, car le conte n'en fait pas mention.) Voilà donc notre garçon réduit à ses propres moyens, obligé d'«inventer». C'est ce qu'il fait, et il réussit. C'est encore un exemple (dans le genre René Clair) montrant que les forces de l'homme peuvent surmonter toute difficulté.

Le réalisateur Manole Marcus et le scénariste Mihnea Gheorghiu ont situé leur film *le Signe de la Vierge* à la frontière entre la réalité et la légende, dans la zone où (par des analogies dramatiques entre les situations des héros contemporains et les situations de certains héros de légendes millénaires) les deux sphères semblent interférer. Le film offre des éléments de pittoresque, soulignés par le recours au folklore, aux merveilleux paysages du bord de la mer Noire et de la Dobroudja ainsi qu'au passé antique de cette province.

Un autre film original, dû au réalisateur Al. Vitanidis, créé à partir de la pièce de théâtre d'un dramaturge roumain de talent, Alexandru Mirodan, est intitulé *le Chef du secteur des âmes.* L'un des thèmes est un problème, pour ainsi dire, de linguistique. L'instauration de tout nouveau régime s'accompagne d'une nouvelle terminologie destinée à désigner une série d'institutions et de notions introduites par la nouvelle organisation. Cette terminologie, si elle ne s'applique pas à une pensée effectivement créatrice, est fréquemment exposée au péril d'être mal comprise ou figée en clichés. Une série de comédies, en Roumanie, ont été écrites, jouées ou filmées, dans le but de satiriser avec véhémence et esprit cette sorte de «psittacisme». Toutefois, dans ce film, les nouveaux termes, loin d'être satirisés, sont présentés avec une tendre indulgence.

Dans la société socialiste, les mairies et les conseils municipaux ont des rôles extrêmement divers. L'une de leurs tâches, entre autres, consiste à avoir soin des «aspirations de l'âme» des citoyens, autrement dit des écoles, universités populaires, comités culturels de quartier, bibliothèques locales, musées, maisons de la culture, entre autres. En vertu de cette nouvelle situation sociologique, une jeune fille sentimentale et amoureuse (interprétée par Irina Petrescu), loin d'imaginer le héros de son cœur sous la forme d'un Prince Charmant terrassant le dragon ou l'arrachant à la captivité d'un ogre imaginaire, se le représente sous l'habit plus contemporain du «responsable» d'un imaginaire (et cependant réel!) «secteur des âmes» du Conseil Municipal de la capitale (interprète: Iurie Darie). C'est comique, délicat, drôle et tout à la fois attendrissant. C'est une manière originale de parler avec poésie des relations sociales, des nouvelles relations humaines dans un régime fondé sur l'humanisme.

Dans la catégorie des films d'histoire sociale, le réalisateur Mircea Drăgan a mis en scène un fait historique bouleversant, un épisode dramatique de l'histoire des luttes ouvrières dirigées par le Parti Communiste (*Golgotha*, scénario de Nicolae Ţic). A la suite de la répression sanguinaire de la grève des mineurs de Lupeni (1929), plusieurs ouvriers furent tués par les gendarmes; le Parti Communiste chargea les épouses de ces ouvriers de réclamer à leurs patrons des pensions de veuves. Ceux-ci auraient été soulagés de verser quelques centaines de lei par mois afin de faire taire certains personnages gênants. Les pensions une fois accordées, on pouvait déclencher une vaste campagne d'agitation fondée sur l'idée que l'allocation par les patrons de ces pensions équivalait à une reconnaissance implicite de leur culpabilité. Mais les patrons, ayant eu vent de ce plan, refusent de s'y laisser prendre. De là naît une situation dramatique. Les femmes, éternelles victimes de la misère, réclament désespérément des pensions, tandis que les autorités (gendarmes, police, justice, gouvernement) se refusent catégoriquement à accorder ces pensions, quoi qu'il arrive. On décide donc que les veuves seront envoyées sous escorte, à pied, à des centaines de kilomètres, et torturées jusqu'à ce qu'elles renoncent à leurs prétentions. Les réalisateurs ont créé, à partir de ce fait, un film pathétique, dans lequel l'humanité lutte avec la cruauté, la déshumanisation et, dans l'ordre moral tout au moins, triomphe, bien qu'il s'agisse d'une victoire tragique.

Un film roumain original ayant eu du succès à l'étranger, c'est *la Reconstitution*, de Lucian Pintilie. Parmis les «caractères» humains, au sens de La Bruyère, il en est un qui n'a fait l'objet d'aucune étude de poète ou de moraliste: celui de l'homme «peu sérieux». Les héros du film de Pintilie ne sont ni des canailles, ni des tire-au-flanc, ni des vauriens, ni des incapables, ni des imbéciles, ni des roublards, mais des jeunes gens naïfs, peu sérieux. Sincères et même intelligents, certes, mais, hélas, dépourvus de sérieux! Ce débat intéressant, original et dramatique, réalisé avec beaucoup de sens artistique, traite l'idée de responsabilité de l'homme envers l'homme, le danger de «jouer avec la vie».

Le film *la Forêt des pendus*, de Liviu Ciulei, d'après le roman de Liviu Rebreanu, a remporté un vif succès (Prix de la mise en scène, à Cannes). En un certain sens, le film dépasse, à mon avis, l'œuvre littéraire transposée sur l'écran. Celle-ci se bornait à évoquer le drame d'une société hybride, l'empire des Habsbourg, formé d'une mosaïque de nations asservies, si bien qu'en cas de guerre les Tchèques étaient contraints

de lutter contre les Tchèques, les Hongrois contre les Hongrois, les Roumains contre les Roumains. L'originalité du film de Ciulei (dont certaines séquences sont dignes d'une anthologie du film contemporain), c'est d'avoir montré comment le héros (joué par Victor Rebengiuc), révolté par l'horreur de voir les Roumains lutter les uns contre les autres, élargissant le cadre de sa contestation, finit par désapprouver la guerre en tant que telle, l'obligation de tuer des inconnus qu'elle implique. Le héros, pour ces nobles idées, sera puni de la potence,

Les quelques exemples ci-dessus permettront de conclure que les metteurs en scène et cinéastes roumains, en dépit de la jeunesse relative du cinéma de leur pays, ont fréquemment réussi, en s'exerçant à une création diverse, hardie et d'une haute conscience de leur responsabilité à l'égard des idéaux de l'humanisme socialiste, à découvrir des thèmes dont l'originalité et le troublant dramatisme permirent la réalisation d'authentiques moments cinématographiques.

ANDREI BLAÏER

UN TEL HÉROS...

J'appartiens à cette catégorie de metteurs en scène, pas très nombreux, qui ne veulent pas « entendre raison ». C'est-à-dire que je fais partie de ceux qui produisent, et s'obstinent à produire, des films d'actualité. . .

Les séductions de l'époque que je vis sont si nombreuses, si profondes et spécifiquement filmiques, que je suis réellement ému par tout ce qui se passe autour de moi et que j'éprouve un sentiment d'humilité lorsque je n'arrive pas à en saisir tout le sens. Ce qui surtout me passionne, ce sont les transformations qui se produisent dans le for intérieur des gens, leur devenir sinueux mais certain, qui a lieu à mesure qu'ils font œuvre de bâtis-

seurs, à mesure que le pays change miraculeusement d'aspect. Après avoir parcouru, dans l'autobus, côte à côte avec les ouvriers, la distance qui sépare Corbeni du barrage de la centrale hydraulique de l'Argeș, en les voyant s'intéresser à ce qui avait encore été fait la nuit précédente, et comme je suis curieux de connaître leurs pensées, il me devient impossible, en rentrant, de me mettre à élaborer quelque historiette « spectaculaire » dont l'action se passe au XVIe siècle et où il s'agit d'« amour » et de « dynamisme», dans l'intention d'amuser je ne sais qui !

Ce que j'ai cherché à refléter dans mes derniers films c'est cette cadence de la vie, étonnante par son intensité, ces mutations, difficiles à imaginer, dans la conscience des gens. L'actualité prétend être représentée dans l'œuvre d'art par des détails plus neutres en apparence. J'ai observé dans un chantier le travail des engins basculants, les livres qui remplissaient les étagères des dortoirs, les conversations durant les repas, l'activité formidable mais discrète, la grâce réconfortante du repos et, plus que tout, la confiance dans les temps que ces gens-là sont en train de vivre et de créer. J'ai découvert partout la poésie du socialisme. *Après avoir achevé de filmer (un travail d'une autre espèce, mais du travail quand même) aux côtés de ceux qui endiguaient le Danube, offrant un impressionnant tableau d'opiniâtreté et de sacrifice, qui nous dominait par son naturel, son quotidien, par la modestie que nous découvrions chez ceux que nous admirions (parce qu'eux trouvaient tout simple, tout naturel de faire ce qu'ils faisaient), il m'était très difficile de les inviter à assister à un film tel Winétou incarné par un artiste à l'air attristé de ce que les muscles de son corps se refusaient à obéir aux injonctions du metteur en scène !*

Je deviens pour une seconde suspect à mes propres yeux d'aimer mon tourment avoué et je me vois dans la situation d'être à mon tour un problème d'actualité. Ce ne sont pas les sujets qui me manquent. La difficulté réside parfois précisément dans la multitude des aspects offerts par tant d'existences dignes d'être racontées. C'est pourquoi j'erre souvent, assoiffé, à travers les endroits que je présente, sans pouvoir m'empêcher de m'arrêter devant chaque homme qui jaillit dans le « cadre ». La vérité de la vie exige que je sois franc à mon propre égard, et aussi que je sélectionne. Il y a des aspects qui contiennent des sens majeurs et c'est à ces aspects-là que je veux réserver une place dans mes films, parce que je m'attache surtout aux préoccupations qui sont les nôtres et non pas à des angoisses isolées, d'importation, dépourvues de sens. Devant un cinéma, plusieurs jeunes imberbes, croyant« deviner » mon intérêt pour quelque « Angélique», m'offrent des places à prix majoré. Je ne vais pas les faire figurer dans mon prochain film consacré aux jeunes. Cependant, la rue, avec tout ce qu'elle signifie en tant qu'expression d'un état fébrile d'activité, sa joie tranquille, fait germer des détails pleins de sens. Un écrivain étranger, qui avait visité la Roumanie il y a plusieurs années, ayant vu récemment en France quelques films roumains, me dit avoir rencontré sur la pellicule le même sourire, la même joie, la même foi optimiste qui l'avaient ému lorsqu'il les avait découverts pour la première fois dans le regard des gens de chez nous. Cet optimisme a des racines profondes dans la claire conscience de l'avenir que nous sommes en train de nous bâtir, dans la confiance que nous avons en celui qui dirige notre sort: le Parti Communiste Roumain.

Les changements considérables survenus dans la conscience des gens ne se sont pas produits sans difficultés, sans résistances; leur évolution n'est pas née sans heurts et vicissitudes. Les gens sont fort différents les uns des autres, les scories, décantées par la misère d'antan, ne sont pas encore complètement effacées et le film d'actualité ne peut faire abstraction de la lutte qui se livre dans l'âme des hommes pour leur constant perfectionnement. L'effort que mes contemporains font pour se surpasser, leur authentique angoisse devant les exigences de l'époque créent des problèmes d'une actualité aiguë. J'ai

été témoin, à un certain moment, des difficultés rencontrées par un jeune ingénieur — qui n'avait pas encore fourni des preuves de ses aptitudes professionnelles — pour approcher les ouvriers travaillant sous ses ordres à la section de l'usine où il avait été réparti. Puis, au bout d'un bref délai, il eut la joie de constater que — après l'avoir mieux connu — les ouvriers l'avaient accepté; la preuve en est que, bientôt, ils l'invitèrent à prendre un verre de blanc avec eux, le jour où ils touchèrent leur paye. Aujourd'hui, ce jeune homme se trouve à la tête d'une importante section de l'usine, très aimé de ses ouvriers; il reste à l'usine bien au-delà de l'heure réglementaire et il ne lui vient même pas à l'idée qu'il pourrait faire autrement. Pourtant, il me faut ajouter, pour ne rien vous cacher de ce qui le concerne, que sa femme s'est depuis longtemps séparée de lui parce qu'elle voulait « profiter de sa jeunesse ». Personne n'est parvenu à lui faire comprendre que, pour son mari, « profiter de sa jeunesse » signifiait se consacrer à l'effort commun, la conscience de participer à cet effort. Cette compréhension — grande et nouvelle — pour le travail auquel on s'est attelé n'est pas encore à la portée de tout un chacun. Le moyen d'y parvenir, c'est ce que je m'applique à découvrir et à faire partager aux gens, sans leur cacher les difficultés pouvant surgir en cours de route, dans la ferme conviction qu'en résulteront des « bénéfices » spirituels reflétant les nouveaux rapports entre les hommes. L'intérêt pour la vie du prochain devient ainsi une nécessité et prend les formes les plus vivantes, les plus particulières. J'ai vu une fois le président d'une coopérative agricole s'occuper, de façon planifiée, d'un instituteur qu'il s'était proposé d'arracher à la solitude. Celui-ci — pour des raisons futiles — s'était écarté des autres et s'était mis à boire. Et je ne sais comment il s'y est pris, mais, parmi les problèmes rattachés aux irrigations et au « plus de blé à l'hectare », cet homme exceptionnel, le président de l'exploitation, a encore trouvé moyen de « récupérer » son prochain. . .

Partout, tout autour de nous, on trouve quelque élément nouveau, séduisant et encore inédit. Je voyageais un jour en chemin de fer pour me rendre à Timişoara, afin d'y rencontrer des étudiants. Dans le même compartiment où je me tenais était monté un communiste que je connaissais et qui était chargé d'une fonction pleine de responsabilité. Cet homme, je l'admirais tout particulièrement pour l'avoir vu jadis électriser, par de simples paroles, tout une réunion de jeunes. J'étais certain qu'il aurait à faire face le lendemain à quelque tâche importante. Sa lassitude était visible et le temps de se reposer lui manquait; il était en train de prendre des notes sur un calepin. Je me mis à réfléchir à sa vie pleine d'efforts, mais aussi de signification, à son assurance et à son calme; je le voyais discuter avec plusieurs citoyens, en y mettant la même chaleur et la même passion que je lui connaissais depuis toujours. J'ai éprouvé alors le besoin aigu de parler de ces gens-là, de les présenter dans mes films. Je veux réaliser un film où je raconterai l'histoire d'un communiste de son espèce. Il faut que j'arrive à présenter un tel héros. . .

MIRCEA DRĂGAN

LE PEUPLE — PREMIER PERSONNAGE DU FILM

Je n'ai jamais cru qu'il existe des artistes qui ne tiennent pas à ce que leurs œuvres soient largement répandues, qu'elles trouvent une large audience, éveillent un puissant écho dans l'âme et l'esprit de ceux qui en profitent. A mon avis, l'acte même de création représente le besoin de dire quelque chose à ses semblables, de transmettre le frémissement d'une idée ou d'un sentiment. A notre époque, riche en grands événements sociaux, politiques, scientifiques, en mouvements universels remplis de conséquences pour tous les peuples de la terre, l'art est chargé de forces et d'attributs tout particuliers et celui qui le pratique — l'artiste — a des responsabilités accrues. Au jour d'aujourd'hui, à l'ère de la civilisation audio-visuelle, toute forme d'art se répand amplement et instantanément; il est, comme jamais autrefois, à la portée de tous. Les moyens modernes d'information, depuis l'imprimerie jusqu'à la télévision, depuis la radio jusqu'au film, au disque, à la photo, au magnétophone, diffusent, dans des proportions inouïes, le produit de la pensée artistique. De là, l'accroissement proportionnel du devoir civique incombant à l'artiste de représenter l'univers spirituel du peuple auquel il appartient, de l'exprimer dans le concert universel de la culture humaine, de lui offrir des œuvres où il puisse se reconnaître et être reconnu, où il puisse trouver l'expression artistique, qualitativement supérieure, des aspirations, des idéals, des modalités que revêt la lutte pour les réaliser. A chaque instant, l'artiste doit se poser la question essentielle: Qu'est-ce que mon œuvre exprime à ma génération ou à celles à venir? La réponse prend, évidemment, des formes différentes selon les particularités de l'art respectif, les dons propres à l'artiste, sa sensibilité, mais s'inscrit à coup sûr dans l'aire de sa pensée philosophique et politique, de sa conception du monde, de son appartenance à l'évolution de son peuple.

C'est au peuple qu'est destinée l'œuvre artistique. Nulle activité artistique n'est viable hors de ce qui l'intéresse, de son adhésion, de ses possibilités de s'enrichir au contact de l'art.

Le cinéma, art de synthèse, comprenant — dans la formation de l'image artistique qui lui est propre — des attributs de tous les autres arts, est encore plus sensible à de tels desiderata. Son vaste système de diffusion, le retentissement dont il jouit parmi les larges

masses et particulièrement dans celles de la jeunesse, son efficacité et la force de persuasion de ses moyens artistiques, ainsi que la diversité des genres dont il use, lui confèrent une place de choix mais aussi des obligations majeures. Au bout d'un quart de siècle de cinéma socialiste, on peut constater un degré élevé de professionnalisme de certains films roumains, comparable au niveau technique et de production de certaines industries cinématographiques avancées; on peut consigner le succès de plusieurs films de grand retentissement parmi des millions de spectateurs; on peut mentionner de remarquables réussites à l'échelle internationale. Cependant, l'analyse du rapport complexe entre les conditions de réalisation et la force de l'emprise exercée par l'œuvre cinématographique révèle aussi certains mécontentements justifiés. Pour nous exprimer plus clairement, il nous faut affirmer qu'il arrive encore qu'on produise certaines pellicules de faible ou moyenne qualité du point de vue artistique; seules quelques-unes d'entre elles sont vues par un très grand nombre de spectateurs. Bien que les prix internationaux obtenus soient prestigieux, la présence des films roumains dans le flux puissant du circuit cinématographique mondial est encore faible. Sans vouloir aborder toute la complexité causale du phénomène, une chose demeure certaine: les succès ont un dénominateur commun pour avoir exprimé quelque chose de ce qui est essentiel dans la vie contemporaine ou passée du peuple; les échecs — exceptant ceux dus au défaut de talent — ont plus ou moins ignoré ceux auxquels l'œuvre était destinée en premier lieu, n'ont pas réussi à convaincre le public ni du point de vue affectif, ni par la solidité et la précision du contenu d'idées, ni par les moyens artistiques employés. J'ai eu l'occasion de constater d'innombrables fois qu'un film ayant gagné l'adhésion du peuple au sein duquel il a été produit, et qu'il représente par l'esprit, est vu avec un intérêt tout particulier dans n'importe quel pays du monde; on le voit rouler avec plaisir et on l'apprécie favorablement, selon la mission artistique qu'il a de transmettre quelque chose de cet univers propre au peuple respectif. D'ailleurs, à son tour, le public roumain accueille avec satisfaction et faveur précisément ces pellicules qui lui font connaître ce qui est spécifique — préoccupations, traits essentiels et aspirations majeures — à d'autres peuples.

Je suis d'avis qu'il faut exiger des cinéastes qu'ils emploient une facture capable de garantir à tous les films un contenu propre à mettre en évidence l'esprit de notre époque, ses réalités primordiales. Le cinéma est un art dispendieux; on ne peut l'exercer qu'en investissant de fortes sommes d'argent, qu'on ne peut pas justifier rien qu'en les récupérant, mais qui doivent également contribuer au progrès spirituel de la société. La solution fondamentale ne peut pas être offerte seulement par le producteur mais, en premier lieu, par les artistes eux-mêmes, par leur œuvre concrète: le film.

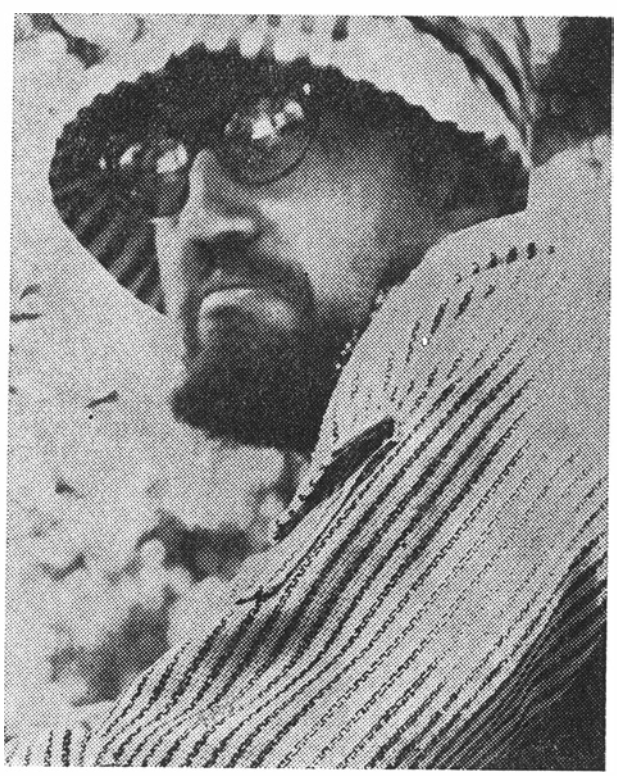
Ceux qui font des films — les cinéastes — quelle que soit leur contribution à la réalisation de la synthèse cinématographique, ont pour tâche de méditer profondément sur les caractéristiques de la vie politique et sociale de la Roumanie d'aujourd'hui; il faut qu'ils soient animés par le désir d'assimiler, de façon créatrice, les réalités multiples que la vie propose généreusement, de les interpréter depuis la perspective de l'idéologie marxiste-léniniste que le Parti Communiste Roumain soutient avec fermeté et d'élaborer des films capables de contribuer effectivement à réaliser le progrès social, à élever les consciences, à ennoblir l'esprit des hommes.

Le cinéma roumain s'applique à présenter l'homme de la société socialiste en pleine évolution, les vicissitudes et les problèmes de son existence dans cette société. Nous, cinéastes roumains, avons pour tâche de montrer dans nos productions ce que nous sommes seuls à connaître le mieux: la vie et les gens de chez nous. Parmi les quelque 4000 films produits annuellement dans le monde, nous devons, nous, réaliser ceux que personne d'autre que nous ne peut réaliser, des films qui doivent nous représenter, nous, exprimer notre peuple, et le faire de façon à ce qu'ils touchent le cœur et l'esprit de tous ceux qui les verront rouler. Là se pose un autre problème très important: « Comment ferons-nous pour exprimer ce que nous voulons transmettre? » L'art du cinéma, puissamment rattaché à la technique, au progrès des sciences, n'arrête pas de transformer et de perfectionner ses

moyens d'expression. Il faut que le cinéaste sache choisir — dans l'arsenal d'une richesse infinie à sa disposition — ce qui convient le mieux à un langage élevé, artistique, mais clair, propre à être compris, qui ne limite pas à une catégorie quelconque restreinte la circulation des idées du film; il ne doit donc pas faire usage d'un moyen d'expression confus, abscons, emphatique, ampoulé. Les expérimentations, les essais novateurs dans ce domaine sont nécessaires, extrêmement utiles au progrès de cet art; mais là plus que partout ailleurs, les exagérations, les recherches inorganisées, faites sans un but bien déterminé deviennent stériles, rebutent le public, rendent sans effet les pellicules respectives. Je ne crois pas qu'il existe quelque inventeur pour faire des recherches « générales », qui ne poursuive quelque but précis — un but qu'il n'atteindra peut-être jamais — mais qu'il fait tout pour atteindre !

Ce qui joue le premier rôle dans le choix des moyens d'expression,dans leur invention, le cas échéant, dans la façon de les faire concorder avec le sujet et les idées du scénario, c'est, à mon avis, le talent des producteurs. D'ailleurs, faute de talent, comme dans tout autre art, il est impossible de réaliser de bons films, ces véritables œuvres cinématographiques qui réunissent toutes les qualités mentionnées ci-dessus.

Je crois en la production de films roumains émouvants, d'un niveau artistique élevé, qui représentent l'épopée des réalisations présentes, des sentiments et des préoccupations des générations actuelles de Roumanie, engagées dans l'édification du socialisme.



SAVEL STIOPUL

HOMMAGE

J'ai sous les yeux une carte de Bucarest des années '40. Elle a servi cu Commandement des Forces Patriotiques qui—le 23 Août 1944 — a pris l'initiative de déloger les hitlé-

riens de la ville et de repousser la contre-offensive de ces derniers. On voit sur cette carte des flèches, des cercles, des hachures et j'imagine les luttes sanglantes qui ont dû faire rage alors, en ce temps où j'étais encore un enfant, pour libérer Bucarest pour qu'il échappe à une guerre dévastatrice. J'y vois des points et de petites croix rouges, bleus, et ils évoquent en mon esprit des instants dramatiques, des exploits, des sacrifices. . . C'est le sujet du film que je suis en train de réaliser, film dédié à l'héroïsme des gens de cette époque, qui ont été assez clairvoyants, en ce brûlant mois d'août 1944, pour chasser les fascistes et libérer leur patrie, participant ensuite à l'écrasement final de l'Allemagne nazie.

Je réfléchis au sens de ce film, qui se confond avec le sens général du sort de ma patrie. Il s'agit d'y refléter ce courage propre au peuple roumain, ce courage qui a assuré la sauvegarde de la nation, son indépendance et sa dignité chaque fois qu'elle s'est trouvée à un carrefour de son histoire dans cette région si agitée de l'Europe.

Les jours brûlants d'août 1944. La machine de guerre hitlérienne craquait de toutes ses jointures sous les coups assénés par les Alliés sur les fronts de guerre et à l'arrière par les Forces de la Résistance. C'était l'époque où Paris était libéré par les Forces Patriotiques et où, en Roumanie, le Parti Communiste organisait et déclenchait l'insurrection armée, dans le cadre d'un large front démocratique des Forces Patriotiques.

Le 23, la dictature militaire fasciste avait été réduite à l'impuissance, et le 24 — jour où se situe l'action du film — se posait le problème de délivrer complètement Bucarest des dernières troupes allemandes qui, regroupées dans la zone septentrionale de la ville, préparaient une contre-attaque.

Bucarest, à peine éveillé à une vie nouvelle, à une liberté tant attendue, où les foules se laissent aller déjà à l'euphorie de la délivrance, dut interrompre la fête pour courir aux armes, afin de prendre les nazis de vitesse, les empêcher de rétablir leur front sur le territoire roumain, ce qui aurait peut-être prolongé la durée de la guerre d'au moins six mois, vu la position stratégique, la saison, les réserves de céréales et de pétrole de la Roumanie.

Les gens sursautaient sous les coups mais ils résistaient. Ils ont tenu tête aux terribles bombardements inhumains qui frappaient la population civile, détruisant ou mettant à mal monuments et édifices remarquables — universités, théâtres: ils n'ont pas bronché devant de violentes contre-attaques. Montant à l'assaut à leur tour, ils vainquirent. Au bout de quelques jours, l'ennemi a été repoussé loin au-delà des Carpates, la Roumanie offrant aux armées soviétiques les moyens d'une avance foudroyante, sur des routes sûres, nettoyées, ce qui leur permit de déclencher une forte et irrésistible offensive. On a pu épargner d'innombrables vies humaines ainsi que les dommages que n'auraient pas manqué de provoquer les hitlériens en signe de représailles — grâce à la vigilance des combattants communistes, à l'instauration d'un régime démocratique, première étape de la révolution socialiste.

Tout cela a été réalisé au prix d'un héroïsme conscient, simple mais grandiose — de cet héroïsme qui caractérise le peuple roumain depuis les temps immémoriaux où ses lointains ancêtres s'établirent dans ces parages.

L'histoire a consigné les actions d'éclat qu'ils accomplirent, consigné les figures des patriotes, des soldats, des ouvriers qui vinrent grossir les rangs des Forces Patriotiques, des étudiants, des lycéens. . . C'est à partir de ces hauts faits que nous avons puisé notre inspiration pour créer les personnages de notre film. Il s'agit de cinq hommes amoureux de liberté, qui font le sacrifice de leur vie pour hâter et assurer la victoire. C'étaient des communistes: les uns sortis des ténèbres de la clandestinité, d'autres à peine éveillés à une vie nouvelle, à une autre compréhension de l'histoire.

C'est grâce à eux, à leur courage que sauta le dépôt de bombes de l'aviation hitlérienne, qui assiégeait la ville.

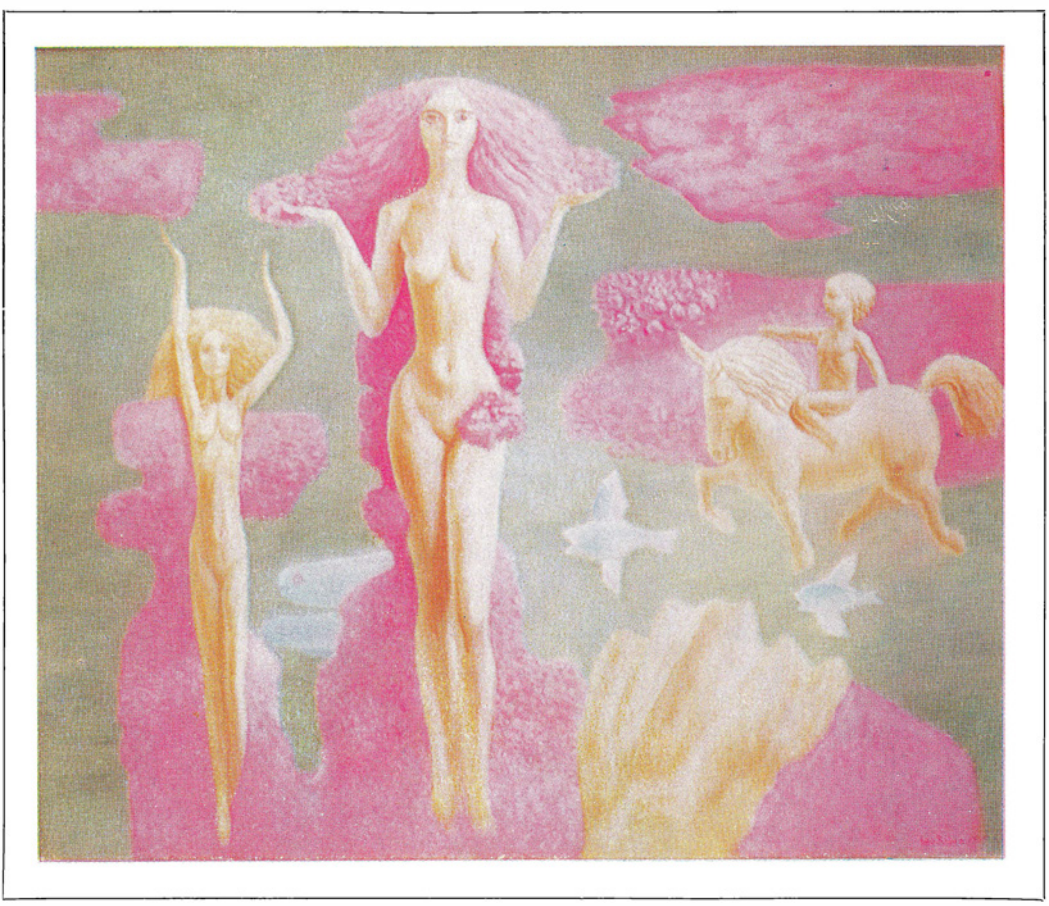
Ce film, consacré à un quelconque fait d'armes parmi tant d'autres, à la bravoure sobre et obstinée du peuple de ce pays, nous l'avons dédié avec toute l'équipe des cinéastes roumains, au cinquantenaire du Parti Communiste Roumain.

Nous nous tenons autour de cette carte où sont visibles des flèches et toute sorte de signes dessinés par des mains décidées de patriotes en une période de dures épreuves pour notre peuple. Nous sommes quatre: moi, le metteur en scène, mon second, Remus Nasta, un collaborateur précieux et un ami, Ion Anton, l'opérateur, plastiquement expressif dans la pensée qui l'anime, le compositeur H. Maïorovici dont la musique sensible va droit au cœur. Nous avons déjà tourné ensemble un certain nombre de films, mais celui-ci possède une signification toute particulière. C'est que nous avons hérité tous les quatre de la victoire remportée grâce au sacrifice accompli au cours de ces brûlantes journées d'août '44; le Parti Communiste nous a offert ensuite le climat générateur d'une conscience nouvelle, à même de comprendre la signification profonde de ces sacrifices; il nous a offert l'occasion de réaliser notre vocation ce cinéastes en créant — dans le cadre de la culture socialiste — l'art roumain du film, ainsi qu'une école du cinéma. Nous avons voulu apporter un témoignage de notre reconnaissance aux héros, connus et inconnus, de notre peuple, et leur rendre hommage, un hommage direct et clairement défini par cette production, dédiée au cinquantenaire du Parti Communiste Roumain.

VINGT ANNÉES DE LA VIE D'UN STUDIO

par **CĂLIN CĂLIMAN**

Les « racines » du documentaire roumain s'étendent jusque loin dans le temps. L'« acte de naissance » même de la cinématographie roumaine est constitué par des séquences de film documentaire. Cela se passait il y a plus de 73 ans, l'été de 1897, moins de deux ans après la première représentation cinématographique consignée par l'histoire. L'opérateur Menu (qui vit encore, vénérable vieillard, prochainement centenaire) présenta alors, sur l'écran, un cycle de « Vues de Roumanie » *(Foire des Moşi, Inondations de Galaţi, Navires de la flotille danubienne, Exercices de l'armée de mer, Terrasse du café de « Capşa », Défilé militaire)*. Au fil des ans, le film roumain enregistra sur la pellicule de nombreux documents précieux sur la vie, les hommes et les événements de notre pays. Nombre de ces « fac-similés cinématographiques », réalisés il y a plusieurs décennies, n'ont pas résisté au temps, ils ont été détruits, ou perdus. La mémoire des archives conserve cependant, de nos jours encore, des pages touchantes de notre histoire, pages qui constituent autant de moments émouvants de l'histoire du cinéma. Tel, par exemple, un film d'une trentaine de mètres seulement *(Rencontre salle « Dacia »)* — transmis de génération en génération et dû à un opérateur inconnu — qui réussit pourtant à nous rendre avec fidélité l'atmosphère du Bucarest de 1911. De nombreuses autres pages cinématographiques jaunies par le temps conservent une valeur documentaire inestimable. Mais la véritable histoire du film documentaire roumain ne devait commencer que plus tard. Avant la période qui précéda la fondation des Studios « Alexandru Sahia » (en hiver 1950, donc il y a deux décennies), elle figure tout au plus la « préhistoire» du documentaire. On pourrait souligner l'enthousiasme des « pionniers » (tels les metteurs en scène Jean Mihaïl, Jean Georgescu, Paul Călinescu, Victor Iliu, qui devaient ultérieurement édifier leur renommée sur des films de long métrage, ou les caméramen Ovidiu Gologan, Ion Cosma, Constantin Dembinski, Ilie Cornea), leur passion, leur abnégation (notamment pendant la guerre), mais sans manquer de préciser en même temps que leur bonne volonté et leur compétence se heurtaient à l'incurie des pouvoirs publics et au manque de capitaux. Pourtant, il y eut des exceptions. En 1938, par exemple, le film du metteur en scène Paul Călinescu *le Pays des Motzi* remportait le I-er prix à la biennale de Venise connue pour son exigence. J'ai récemment revu ce documentaire, consacré aux hommes et aux traditions de la belle contrée qu'est le Pays des Motzi, dans les Monts Apuseni et — en effet — l'émotion artistique y atteint parfois un rare degré d'intensité. Les majestueuses colonnes de basalte de Detunata, les paysages figés par le froid éternel du glacier de Scărişoara, la tradition millénaire qu'est la fête populaire de la « foire aux filles », sur le Mont Găina, les voix authentiques de vieilles femmes qui égrènent des souvenirs, tout cela vous parle éloquemment de la beauté des lieux et de ses habitants. Mais de pareils « moments d'anthologie » sont, comme nous le disions, assez rares au cours des premières décennies de notre siècle. La véritable histoire du documentaire roumain est indissolublement liée à l'histoire de l'édification du socialisme, entreprise et dirigée par le Parti Communiste Roumain.



SABIN BĂLAȘA: Hommage

GABRIELA MANOLE ADOC: Taureau

Après la Libération du pays de l'occupation fasciste, le film documentaire a porté à l'écran les aspects les plus significatifs des transformations révolutionnaires intervenues en Roumanie, des aspects représentatifs de l'histoire de l'édification socialiste. Témoins actifs du présent, les documentaristes se sont trouvés partout où le neuf frayait son chemin ou fêtait ses victoires: du premier chantier de la Roumanie engagée sur la voie de la reconstruction d'après-guerre, à la brèche ouverte dans le ciel par les grues de la centrale hydraulique de l'Argeş et, ensuite, à la gigantesque écluse du Danube, aux Portes de Fer; des premières réalisations de l'industrie socialiste aux élégantes « cités de la chimie » d'aujourd'hui, de la vaste étendue des champs et de la pluie d'or noir des derricks, aux salles, paisibles ou bruyantes, des laboratoires ou des théâtres, partout où sont forgées les valeurs scientifiques ou culturelles de notre temps. Les rythmes contemporains sont vigoureusement marqués dans les documentaires réalisés par les cinéastes des studios « Alexandru Sahia » de Bucarest.

La reconnaissance, sur le plan mondial, de la valeur du documentaire roumain des deux dernières décennies, concrétisée dans les importantes distinctions remportées à l'occasion de différents festivals (Venise, Moscou, Leipzig, Cracovie, Cork, Paris, Edimbourg, Oberhausen, Prague, Madrid, Trieste, New-Delhi, Rabat, Santiago — Chili, etc.), atteste l'ascension créatrice des documentaristes. A l'occasion d'une visite en Roumanie, le patriarche et animateur de l'école du documentaire anglais, John Grierson, affirmait: « J'ai été surpris par le niveau professionnel des courts métrages roumains. J'ai visionné des films appartenant à des genres fort variés et j'ai eu l'agréable surprise de constater que dans ce domaine, où trop souvent sévissent le dilettantisme et la fanfaronnade, l'inspiration poétique n'exclut pas la maîtrise et la probité artistiques.» De son côté, le critique Georges Sadoul écrivait après avoir visionné une série de documentaires de notre pays: « . . . l'école roumaine du court métrage est devenue pour moi une réalité vivante et captivante dont les suporters de ce genre difficile auront désormais à tenir compte ».

Une estimation de la production de films documentaires roumains dans son ensemble mettra en lumière la passion avec laquelle, depuis des années, les documentaristes suivent l'œuvre de création du peuple — dans l'industrie, dans l'agriculture, dans les domaines socio-culturels, dans toutes les sphères importantes de la vie. Des hommes représentatifs et des faits représentatifs marquent à chaque pas l'histoire du documentaire roumain. Sur une production qui dépasse 150 films par an il est, certes, difficile d'en sélectionner quelques-uns seulement (qui devraient être aussi les plus typiques). Un exemple éloquent en ce sens est le triptyque du metteur en scène Titus Mesaroş consacré à l'importante construction de la centrale hydraulique de l'Argeş. Dans le premier des courts métrages, *4000 marches vers le ciel* (qui, en 1963, reçut le Grand Prix du festival d'Edimbourg), la métaphore s'appuie sur la réalité: les 4000 échelons de bois enfoncés dans les pentes abruptes de la montagne, pour permettre aux ouvriers qui effectuaient les travaux préparatoires d'accéder à leur lieu de travail, marquent la première étape de la construction. Les efforts des hommes, la lutte sur la verticale contre les rochers ont fourni des images d'un pathétique vibrant. Le deuxième, *Vers le ciel*, ouvre une autre perspective, au cours d'une seconde étape, vers l'édifice de l'Argeş, depuis la hauteur des bennes se balançant par-dessus le gouffre béant; les images nous rendent la grandiose vue panoramique du chantier, l'effort humain. Enfin, la *Dernière marche*, clot le triptyque avec un émouvant document poétique à propos des hommes et du temps.

Au fil des ans, les cinéastes ont suivi aussi d'autres chemins de l'« édification ». On trouve consignés sur la pellicule, souvent sous forme de « feuilleton » également, des moments importants de l'histoire des centrales hydrauliques du Bicaz et du Lotru, d'autres moments du labeur déployé pour la construction du grand barrage des Portes de Fer, des étapes significatives de la construction du Combinat Sidérurgique de Galaţi, et une foule d'autres événements du même genre. Le fait est que, tout en présentant l'histoire des grands chantiers, les cinéastes documentaristes ont réussi à approcher avec leur caméra non seulement de l'image impressionnante des constructions mais aussi de l'image, tout aussi impressionnante, de ceux qui ont conçu et élevé ces imposants édifices. Nombreuses sont les physionomies spirituelles individuelles, caractéristiques pour ces années d'édification socialiste, qui se détachent de l'œuvre de nos documentaristes. Du « trésor » d'honneur du documentaire roumain fait partie, par exemple, *Mon contemporain*, réalisé par Pavel Constantinescu, un film possédant une significative vertu généralisatrice du point de vue éthique. Le metteur en scène s'est borné à filmer un tourneur pendant un concours chronométré de vitesse dans le maniement du tour. A première vue, ce « sujet » ne comportait rien de spectaculaire. Mais l'auteur a su s'approcher progressivement de l'univers psychologique du héros, en sorte que le film a acquis réellement un caractère spectaculaire de par ses significations. Bon nombre d'autres metteurs en scène — parmi lesquels Virgil Calotescu, Mirel Ilieşiu, Ion Bostan, Al. Boïangiu — ont consacré la plupart de leurs films à la représentation de données spécifiques de l'homme moderne, surpris dans l'ambiance de son travail quotidien. Dans un film récent, *Amis des cités d'autrefois*, Al. Boïangiu reconstitue l'histoire d'une ville ouvrière, Reşiţa, au moyen de dialogues suggestifs: entre les images éloquentes du présent et de vieilles photos; entre deux personnages dont l'existence est étroitement liée à la ville où ils vivent. Reşiţa, une ville jeune et en permanente transformation, « parcourt » sous nos yeux son histoire: depuis l'établissement, dans ces parages, de « 126 familles, 13 veuves, un pope et deux bohémiens » (ainsi que le consignent des documents datant d'il y a 200 ans) jusqu'à l'important centre sidérurgique de nos jours, l'un des cœurs d'acier de la Roumanie. Il y a quelque temps, le metteur en scène Titus Mesaroş reprenait, dans le court métrage *le Marbre*, le « motif des marches »

qui avait valu la consécration à son *4000 marches vers le ciel*. Cette fois il essaie de surprendre l'activité quotidienne dans une grande carrière de marbre, en approchant des hommes qui tirent de la prison des roches la « matière première » des futures constructions et statues.

Nous avons, sans le vouloir, insensiblement « brisé » la chronologie du processus d'élaboration des films documentaires, jetant un pont par-dessus deux décennies. Ce saut dans le temps, occasionné par la persévérance thématique de certains metteurs en scène, marque, en fait, une fois de plus, la continuité avec laquelle les cinéastes roumains s'efforcent de représenter la vie, le processus créateur dans différents secteurs d'activité. Et nous jetterons encore un pont par-dessus les décennies, pour consigner l'insistance originale avec laquelle le metteur en scène Jean Petrovici, depuis ses débuts en 1954, avec *le Fauconneau*, s'est efforcé, sans jamais se lasser, de surprendre les significations du « fait divers ». Dans *Un homme comme les autres* (retenez le titre), Jean Petrovici, en collaboration avec Nicuţă Tănase, un excellent publiciste, a porté à l'écran l'histoire de la vie d'une ouvrière. Dans *Partout travaillent des hommes* (encore un titre à retenir) le metteur en scène — sur un texte dû à l'écrivain Eugen Mandric — se propose de présenter des gens qui, de par le caractère spécifique de leur travail, vivent isolés de la collectivité: un contrôleur de chemins de fer, un gardien de phare et un météorologiste des Monts Bucegi; ces « hommes seuls », qui travaillent avec dévouement pour que la vie des autres suive son cours normal, sont présentés dans des images chargées d'une signification poétique et philosophique. D'autres titres de la filmographie du metteur en scène — *l'Ecole de Meri* (consacré à une jeune institutrice d'un village lui aussi fort isolé), *Passions*, *la Digue*, etc. — récommandent Jean Petrovici comme un maître du « fait divers ». Son film *le Toit* a reçu le prix pour le meilleur documentaire de 1970. Le « sujet » de ce court métrage est éloquent en soi. Le film présente l'histoire de neuf ouvriers de Bucarest qui ont décidé de passer leur congé d'une façon peu banale: ils n'iront ni au bord de la mer Noire, ni sur le sommets des Carpates, mais dans une zone du pays ravagée par les inondations au printemps dernier afin d'y reconstruire la maison d'une famille de sinistrés. Sur ce sujet, tiré de la chronique des « faits divers », Jean Petrovici a réussi à broder un véritable poème de la solidarité humaine.

Avec le temps, le film documentaire roumain a également créé une véritable carte cinématographique du pays, sur laquelle il ne reste plus que peu d'espaces blancs. Certains films du metteur en scène Ion Bostan, fécond investigateur de la faune et de la flore et particulièrement de l'un des plus précieux monuments de la nature de Roumanie — le Delta du Danube, nous ont présenté sur l'écran des régions poétiques d'une ineffable beauté. Les plus de 300 espèces d'oiseaux (dont bon nombre fort rares), qui vivent dans ce « coin de paradis » ont été présentés avec un grand luxe de détails par toute une série de courts métrages: *le Lac aux nénuphars*, *Parmi les pélicans*, *le Delta inconnu*, *Sous l'aile du vautour*, *Histria*, *Héraclée et les cygnes*. Certaines séquences de ces films sont anthologiques. La « danse » de plusieurs petits cygnes (sur la musique de Tchaïkovski) dans le cadre d'un authentique « lac des cygnes » du Delta *(Sous l'aile du vautour)* constitue un moment cinématographique contenant des réserves inédites d'émotion.

De vieilles traditions d'art et de culture de la Roumanie constituent l'objet d'autres films remarquables. Le folklore, l'art captivant de certains artistes anonymes, ont permis de créer des pages cinématographiques qui ont connu le succès dans le monde entier, parce qu'elles ont su renfermer des beautés spécifiquement roumaines, capables de synthétiser les dimensions de l'art populaire. Des titres plus ou moins récents — *la Doïna de l'Olt*, *Danses du Pays de l'Ouaş*, *Sculptures en bois*, *la Céramique*, *art millénaire*, *Eglises de bois*, etc. — composent dans l'ensemble une image représentative de l'inépuisable richesse de l'art folklorique. Dans le film d'Erich Nussbaum *Tapis populaires*, par exemple, l'explosion de couleurs et de fantaisie des produits paysans tissés est éblouissante. Dans la *Céramique d'Oboga*, le spectateur a la révélation d'authentiques talents dans le traitement de la terre glaise; les cruches fabriquées par la main de l'homme sont pareilles à des êtres nés de l'argile; simples ou majestueuses elles impressionnent par le coloris frénétique des motifs d'une variété infinie. Dans l'austère paysage du *Pays du Haţeg*, soleil, hommes, géographie et histoire nous sont revélés dans une étroite interdépendance. *Foires et marchés* surprend de belles traditions populaires rendues plus précieuses encore du fait de leur unicité. *Une chasse peu commune* présente une vieille coutume qui persiste encore dans certaines contrées de la Roumanie: la récolte du miel dans les ruches naturelles de forêt. *La Parure* dévoile toute une série de coutumes villageoises passionnantes, conservées depuis l'antiquité.

Le documentaire d'art, consacré aux créateurs roumains les plus représentatifs, occupe lui aussi une place de choix dans la production des documentaristes. L'art du plus grand sculpteur roumain, Brancusi, qui haussa la substance du génie populaire jusqu'à des sommets jamais atteints, constitue le sujet de plusieurs films de court métrage. Nous nous bornerons à citer *Vers Brancusi*, *Brancusi à Tîrgu Jiu* — ce dernier mettant cinématographiquement en valeur, par un jeu élégant et dynamique d'ombres et de lumières, l'ensemble des sculptures de Brancusi se trouvant présentement à Tîrgu Jiu *(la Porte du baiser, la Table du silence, la Colonne de l'infini)*, et le récent cycle de six documentaires dû à Pavel Constantinescu, consacré à des moments remarquables de la création de Brancusi. Le documentaire *Ţuculescu* (images: D. Reu) représente lui aussi un précieux hommage cinématographique rendu à un grand artiste, l'un des peintres roumains modernes les plus doués et les plus originaux: formes et couleurs entrelacées dans un fascinant univers plastique. Parmi les créateurs de documentaires d'art se détache le nom du metteur en scène Nina Behar (auteur de nombreux films consacrés aux arts plastiques:

Luchian, *Jiquidi*, *Univers picturaux*, *le Peintre Ghiață*, *Pallady*, etc.) qui s'est vigoureusement imposée par sa sensibilité et sa compétence; un autre nom qu'il convient de mentionner est celui du metteur en scène Erich Nussbaum (qui, outre son film sur *Brancusi à Tîrgu Jiu*, a donné la mesure de son talent dans un « essai » dédié à l'un des plus fameux artistes peintres roumains en vie, Alexandru Ciucurencu).

Les meilleurs documentaires roumains, quelle que soit la facture de leur expression, sont d'une grande valeur justement parce qu'ils réussissent à porter à l'écran d'une façon prenante, la poésie des faits vécus. Une tendance toujours plus marquée s'est manifestée ces dernières années visant à surprendre au moyen de la caméra le rythme alerte de la vie quotidienne. La fascination du ciné-vérité agit avec de plus en plus de force. L'investigation de la caméra — avec tout ce que cela implique comme attitude, analyse lucide, esprit critique, ironie, détachement, examen objectif d'une réalité explorée avec passion — a gagné ainsi en profondeur. Un terrain propice pour la mise en évidence des amples ressources que possède le ciné-vérité est, certes, l'enquête sociale. Nombreux sont les films-enquête qui éveillent un puissant écho dans l'opinion publique démontrant pratiquement la fonction sociale active du film. *Le Cas D.* (d'Al. Boïangiu), s'étayant sur des exemples concrets, met en question l'univers des relations entre parents et enfants. *A qui la faute?* (metteur en scène: Florica Holban) nous parle de la responsabilité humaine à l'égard de la jeune génération en cours de formation. *L'Age des options* (metteur en scène: Octav Ioniță) se propose de nous présenter les dilemmes de l'adolescence. Parmi les réalisateurs des films-enquête ce sont Alexandru Boïangiu (qui réalisa la plupart de ses films en collaboration avec l'écrivain Mihaï Stoïan) et Ion Moscu qui s'avèrent les plus conséquents. Avec un sens critique aigu et maniant habilement l'ironie, le dernier a écrit sur la pellicule un véritable pamphlet contre l'indifférence — *la Fabrique à empaqueter la fumée* — dénonçant le danger de la pollution de l'atmosphère. Animé de préoccupations très diverses, le même Ion Moscu s'est servi des procédés du film-enquête dans différentes hypostases: un court métrage consacré à l'activité du Centre de perfectionnement des cadres dirigeants de l'économie *(Cepeca)* ou un film plein de nostalgie sur l'atmosphère estudiantine d'un vieux centre universitaire *(Etudiant à Jassy)*.

Comme nous venons de le dire, la poésie est un leitmotiv du film documentaire roumain, quel que soit le « genre artistique » abordé par les cinéastes. Nous jetterons donc encore un « pont », cette fois-ci par-dessus les genres, précisément pour souligner les permanences poétiques dans la création des documentaristes. Une fois de plus, nous devons nous contenter de ne citer, sur les plus de 1500 films réalisés par les studios « Alexandru Sahia » en vingt ans, que quelques exemples. Dans son film *la Gare*, le metteur en scène Gabriel Barta fait une prospection dans l'univers si étonnamment divers d'une station ferroviaire, avec son va-et-vient caractéristique, fixant sous le verre grossissant de son objectif les réactions de chacun. Le metteur en scène confère à son investigation dans l'univers de la gare la poésie authentique des arrivées, des départs, de l'attente, de la séparation, qu'il agrémente de notes d'humour ou de mélancolie. Dans *2 fois 8 minutes sur Timișoara*, intéressante monographie de cette ville, Mirel Ilieșiu a réalisé un véritable « condensé » de lyrisme. Dans *les Petits à propos du vaste monde*, Doru Segal extrait des éléments inaltérés de l'univers enfantin, dans l'ambiance d'une fête dont les protagonistes sont d'âge préscolaire. Le court métrage de Sergiu Huzum *Parcourant Vrancea* (cameramen Petre Gheorghe et Gheorghe Herschdörfer) nous présente des données fondamentales sur les contrées de Vrancea et ses habitants qu'il approche à des instants de grande joie (une noce) et de grande douleur (un enterrement), mais dont il suit aussi une passionnante discussion au sujet de l'actualité immédiate (premiers pas de l'homme sur la Lune).

Varié par le thème et le style, le documentaire roumain comprend aujourd'hui des œuvres cinématographique diverses et profondes. On y reconnaît aisément le raffinement et le style élevé propre à Mirel Ilieșiu, metteur en scène multiple dans ses préoccupations, lauréat en 1969 de la « Palme d'Or » à Cannes pour ses *Chants de la Renaissance* (film présentant la formation chorale bien connue « Madrigal »). S'imposent également l'effervescence civique et la teinte satirique d'Al. Boïangiu, la sobriété d'un pathétisme souvent vibrant qui caractérise les meilleurs films de Titus Mesaroș, le sceau lyrique qui domine les films de Gabriel Barta ou Doru Segal, la sensibilité d'une facture à part dans l'investigation du « fait divers » de Jean Petrovici, l'esprit actif de Florica Holban, la rigueur éthique exemplaire de Virgil Calotescu. Slavomir Popovici est un poète; de même Erich Nussbaum, dont les préoccupations d'essayiste sont méritoires; Pavel Constantinescu manie habilement les outils du reporter. Quant aux cameramen, ils ont conquis une considération internationale unanime: on a souvent remarqué la fébrilité de W. Goldgraber, la luminosité de Doru Segal, les tendances méditatives de Costea Ionescu-Tonciu. Dans l'évolution du documentaire roumain, des films scientifiques, des bandes d'actualités, le moment actuel est d'ailleurs également caractérisé par le haut niveau professionnel des réalisateurs.

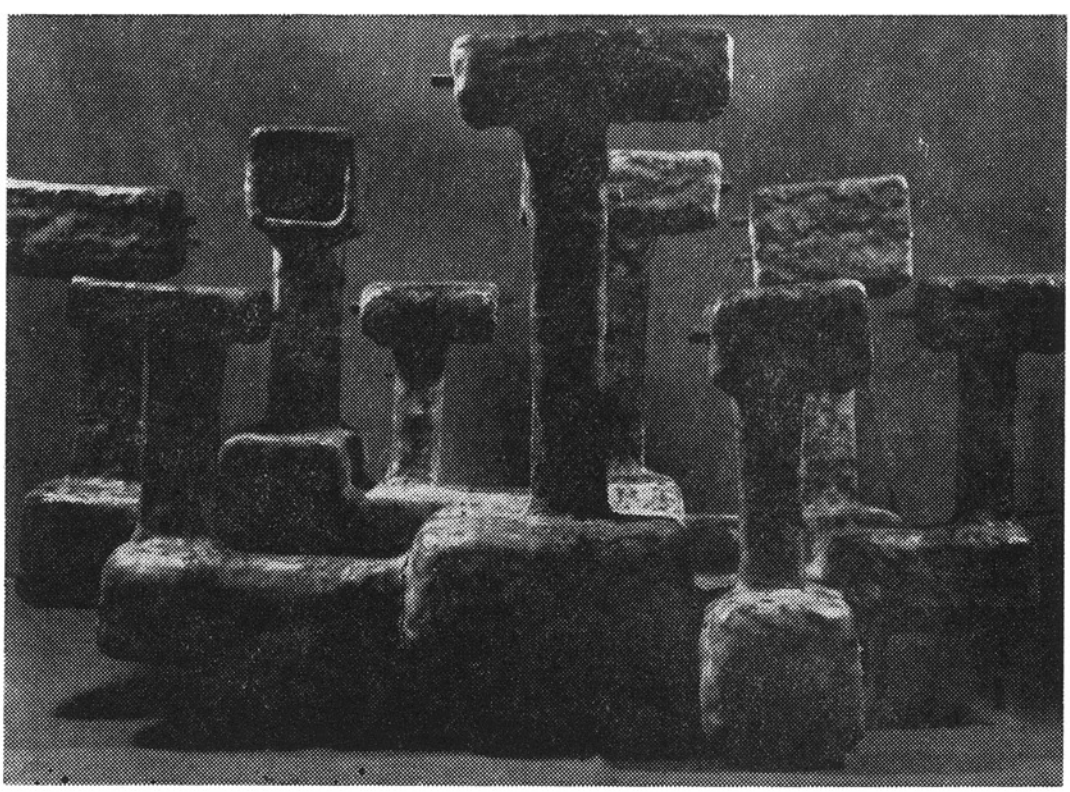
Les studios « Alexandru Sahia » ont également prouvé leur capacité de mobiliser toutes leurs équipes en vue de l'accomplissement d'une mission hors du commun. Le plus éloquent exemple en ce sens est constitué par la façon dont les cinéastes ont rempli leur « mission de campagne » à l'occasion des inondations de 1970. Un autre « moment » est celui de 1969, quand les cinéastes se sont proposé de présenter la vie des villages de Roumanie, le résultat concret de cette investigation étant un documentaire consacré à chaque département. L'un des films réalisés alors s'impose par des qualités artistiques particulières. Dans *les Chemins de la Crișana*, Slavomir Popovici (aidé par le scénario de Gheorghe Horvat et par les opérateurs Francisc Patakfalvi et Petre Gheorghe) a rendu avec plasticité les transformations

socialistes intervenues dans ces contrés de l'ouest de la Roumanie. Les héros du film *la Force du pain* (metteur en scène: Al. Boïangiu) — six vieillards totalisant quelque cinq cents ans — reconstituaient l'histoire, éloignée et proche, de plusieurs communes des environs de Hunedoara. A l'occasion des calamités naturelles de 1970, dans *le Barrage de la volonté*, l'équipe de cinéastes dirigée par Virgil Calotescu se trouva au cœur même des événements, répondant avec la promptitude du reporter conscient aux impératifs de cette heure qui mettait les hommes aux prises avec la nature, de même que le metteur en scène Ion Visu et les opérateurs du film *Heures tragiques, heures héroïques*. Des documentaires furent en outre réalisés qui dépassaient la stricte condition du reportage instantané. Au nombre de ceux-ci, *Quatre jours d'une année*, réalisé par Mirel Ilieşiu, peut, à notre avis, être considéré comme un chef-d'œuvre. Comportant quatre chapitres distincts qui représentent autant de jours de lutte contre la nature déchaînée et d'états d'esprit différents, le film évoque le printemps dramatique et héroïque d'une ville du Banat, Lipova. Des images surprises et à travers ces images, le metteur en scène extrait de nombreuses significations caractérisant d'une manière fort nuancée les gens de l'endroit. Il renonce à tout commentaire pour céder la parole à ceux qui ont traversé cette dramatique épreuve. « Ma maison était comme une fleur » — dit une voix brisée par la douleur... « Et comme j'aimais le bord du Mureş » — ajoute une autre... Quatorze hommes racontent. Et leurs paroles expriment tout. S'il nous fallait choisir une seule image de ce film, nous nous arrêterions à cette haute fenêtre dans l'encadrement de laquelle une petite vieille au visage sillonné de rides contemple immobile les rues noyées sous l'eau de la ville. La composition du film a la structure et les rythmes d'une symphonie classique en quatre parties. Première partie, « Le déluge »: les eaux viennent de loin, approchent, cela a l'air d'une plaisanterie, mais les flots recouvrent les routes, les cours, les rues, montent brusquement, cependant que les gens quittent les maisons, aidés par les équipes d'intervention... Deuxième partie, « Retour de conscience »: les gens se retrouvent comme à la sortie d'un cauchemar, près des maisons ravagées par les eaux, désemparés, puis reprenant courage, parlent de fleurs et se mettent à soigner leurs « plaies »... Troisième partie, « L'épreuve »: les flots reviennent, à quelques jours d'intervalle seulement, mais les gens connaissent maintenant leur force et font tout leur possible pour les endiguer... Quatrième partie, « La vie reprend son cours »: les eaux se sont retirées, les hommes enfoncent les premiers pieux de la reconstruction, se souhaitent l'un à l'autre « force et bonne santé », effacent l'une après l'autre les traces laissées par l'inondation, à travers les décombres le facteur apporte des nouvelles, cependant que dans la salle du cinéma émergeant à peine des flots on passe *Viridiana*... La vie reprend son cours. Les gens de l'endroit affirment leur résistance, leur force, leur foi. La ville devient plus belle, beaucoup plus belle qu'avant. Et les fleurs, plus nombreuses...

Nous avons insisté sur ce film parce qu'il constitue en effet un moment de pointe du documentaire roumain. « L'école roumaine du court métrage est devenue pour moi une réalité vivante et captivante... », avait dit Georges Sadoul. *Quatre jours d'une année* en est l'un des plus « vifs et captivants » arguments.

Entrés dans leur troisième décennie d'activité, les studios « Alexandru Sahia » disposent non seulement d'une remarquable capacité de production (on y réalise environ un film tous les deux jours) mais aussi de nombreuses réserves artistiques. C'est dans cet esprit d'émulation créatrice que les documentaristes ont accueilli le 50e anniversaire de la création du Parti Communiste Roumain. Et notamment conscients de la belle et importante tâche civique qui leur revient, celle d'être les témoins actifs et omniprésents des transformations mémorables qui ont lieu dans la Roumanie socialiste.

ARTS PLASTIQUES



Composition de PATRICIU MATEESCU

L'Art et l'humanisme

par **GHEORGHE STROȚA**

Dans l'histoire de la culture humaine, l'apparition de l'art coïncide avec les premières formes d'affirmation de l'humanisme. Le culte et l'appréciation des valeurs esthétiques constituent implicitement un éloge de l'homme, de son pouvoir de création, la reconnaissance de sa valeur et de sa dignité. Et, comme l'homme a toujours figuré au centre des préoccupations artistiques, avec ses joies, ses souffrances, ses pensées, ses aspirations et son destin, l'histoire de l'art est reliée à celle de l'humanisme; les grandes époques de progrès de la civilisation représentent à la fois des étapes ascendantes du développement de l'humanisme et des moments d'épanouissement de la culture, de l'art et de la littérature. Fertilisées par des conceptions humanistes et soutenues par des mouvements socio-culturels avancés, les œuvres artistiques produites en de telles périodes s'inscrivent dans le temps comme des aspirations de l'esprit progressiste, comme des visions particulières, toujours plus larges, de la nature, de la valeur et de la mission de l'homme dans le monde. L'échange de substance entre les idéaux humanistes et les créations littéraires et artistiques authentiques, transposant en fait artistique les attitudes, les sentiments et les méditations des hommes, se produit en permanence, d'une manière organique, intime; l'apport de l'art, dont l'univers appréhendé par l'homme constitue l'objet, apporte à l'humanisme un magnifique témoignage de la confiance illimitée dans les possibilités de l'être humain, l'art représentant l'occasion la plus heureuse d'affirmation et d'élévation de celui-ci. La valeur esthétique et la valeur humaniste sont indissolublement liées par une étroite parenté: la viabilité et la permanence de la création, sa signification et sa résonance, sa force de persuasion et de communication, en d'autres termes, toute la mesure des capacités du génie artistique, trouvent une détermination essentielle dans la force de synthétisation du message humaniste de l'époque, dans l'expression des pensées et des sentiments humains les plus élevés, dans l'amour de l'humanité qui les inspire.

Issu d'un amour fervent de la patrie, de l'admiration et du souci des destins du peuple, de son éducation et de son avenir, témoignant d'une indestructible unité entre la pensée et l'acte, l'humanisme de la culture roumaine s'est traduit, sur le plan artistique, par des créations harmonieuses, pénétrées d'idées et de sentiments généreux, se manifestant comme un art créé par l'homme, pour son élévation spirituelle. Préservée, dans ses données fondamentales, des obsessions du pessimisme et du désespoir, de la peur irrationnelle et de la tentation macabre, des accents morbides, excentriques, la création artistique authentiquement roumaine a évolué en permanence, à l'unisson des tendances progressistes, d'avant-garde, sous le signe des grandes valeurs humanistes, du culte du beau et du vrai. Les réalisations de l'art et de la littérature contemporaine se placent tout naturellement, comme une continuation et une confirmation des inépuisables capacités créatrices du peuple, sur la trajectoire de ces brillantes traditions où se retrouvent les éléments les plus précieux de la spiritualité roumaine.

Ce qui définit effectivement l'un des aspects fondamentaux de l'art contemporain roumain, et met une fois de plus en évidence sa noble mission, c'est le culte de l'humain, l'attachement aux valeurs humanistes, la capacité foncière de rassembler dans un foyer miraculeux toute la dignité humaine pour la transformer en une expression fidèle de l'homme. Jamais l'art et la littérature n'ont nourri une telle ambition d'être humanistes, n'ont eu une conscience si prononcée de cette finalité, n'ont détesté avec autant de ferveur tout ce qui s'élevait contre l'humanisme.

Au demeurant, le grand art, l'art authentique, a toujours véhiculé les valeurs majeures de la vie, de l'homme, il a toujours représenté l'expression la plus élevée des pensées et de la sensibilité humaines, une source inépuisable d'idées et de sentiments humains, un moyen supérieur de communication et de transmission du beau, du vrai et du bien, une force dynamique tendue en permanence vers les transformations et les innovations, vers la réalisation des idéaux humains les plus nobles. Rien de ce qui est humain, de ce qui se rapporte à l'existence de l'homme contemporain, ne lui étant étranger, l'art nous apparaît, avec ses formes multiples et transcendantes, comme un hymne de gloire adressé à l'homme, une quintessence de la vie, de l'éternellement humain, de l'humanisme.

Il convient de rappeler ces réalités de l'histoire de l'art, qui sont d'éloquents témoignages en faveur de la permanence de l'humanisme, des visions émanant la confiance en l'homme, en sa force créatrice, en son destin et en son avenir, au moment où certaines voix prédisent ou constatent une crise de l'humanisme et des valeurs appartenant à la sphère humaine; bien plus, des opinions se font entendre qui nient l'idée même de l'humain, l'idée de l'homme, l'humanisme, l'humanité ! Sur le plan théorique sont exposées des conceptions philosophiques rejetant, plus ou moins ouvertement, l'orientation humaniste, et niant l'essence sociale de l'homme. Des tendances irrationalistes, une surenchère des facteurs inconscients, de l'instinctualisme freudien, accentuent de plus en plus les orientations antihumanistes, en minimisant les facultés spécifiquement humaines — intelligence, raison, sensibilité, volonté — ce qui conduit à la déformation de l'idée d'humanisme, la vidant de sa signification majeure, plénière et intégrante.

Dans le champ concret de l'art et de la littérature, de telles visions se traduisent par des productions dépourvues de sève, privées du charme de l'authenticité, réduites à un système stérile de signes, symboles, « fonctions », ne transmettant et ne communiquant aucune idée, aucun sentiment positif. Ces œuvres sont marquées par des sentiments d'angoisse, de désespoir, de terreur, d'incertitude et de méfiance envers l'avenir de l'homme et de la société, par l'éloignement ou l'aliénation de l'homme, l'absence des attributs caractéristiques de la créature humaine. Sous le rapport des formes d'expression, on cultive jusqu'à l'obsession des factures plus ou moins hermétiques, dépourvues de sens et de signification, peu accessibles, rendant impossible la transmission d'un fond d'idées, d'émotions ou de sentiments, d'une prise de position claire, d'un message intelligibile, humain. Evidemment, toutes les œuvres d'art créées dans ces conditions ne présentent pas d'une manière aussi accentuée les traces du processus de déshumanisation résultant de conditions sociales données. Tous ceux qui connaissent la littérature, la peinture, la sculpture, la musique, le théâtre, le cinéma d'aujourd'hui, les réalisations architecturales modernes, peuvent constater que toutes ces créations sont pénétrées d'un souffle humaniste prononcé. Ce qui caractérise toutefois l'art socialiste et le distingue du reste de l'art contemporain, en lui conférant un sens spécifique de différenciation spirituelle, c'est son caractère de promoteur délibéré et conséquent, dans la pratique comme sur le plan théorique, d'un humanisme total, réel, actif, radical, optimiste, reproduisant la création humaine dans la totalité de ses manifestations si complexes.

La conscience militante-humaniste des arts et de la littérature de la Roumanie d'aujourd'hui — militante parce qu'elle professe les idées les plus avancées de l'époque et humaniste à l'échelle de la société tout entière — représente un phénomène nouveau, particulier, dans la culture mondiale actuelle. La pratique artistique prouve que parmi les possibilités infinies de l'art d'atteindre le beau, les formules artistiques réalistes, étroitement reliées aux problèmes sociaux auxquelles se rallie généreusement la société, se sont révélées aptes au plus haut degré à l'expression de la personnalité humaine, de toute sa richesse d'idées et de sentiments, d'idéaux et d'aspirations, à la représentation de l'activité totale de l'homme à l'époque contemporaine. L'art profondément humaniste dispose d'une vaste capacité d'interpréter non seulement les idéaux esthétiques, mais également les concepts sociaux, politiques, moraux, etc. En ce sens il peut, en présentant les multiples plans de référence du créateur à l'égard de la société et de ses semblables, en dépeignant toutes les vertus et les facultés de l'homme nouveau, conférer à l'humanisme son sens intégral, véritable. L'humanisme représente donc non seulement une tendance artistique, mais aussi une philosophie particulière de l'art, avec des implications accentuées d'ordre éthique, un système de relations et une directive de vie, fondés sur la compréhension profonde de la fonction d'intervention sociale que l'art et la littérature remplissent avec continuité, à titre d'acte de communication.

La philosophie de l'humanisme socialiste, dont est imprégné l'art forgé sous l'ère socialiste, axe sa doctrine sur un principe essentiel, celui du culte de l'humain, et du vrai, sur l'affirmation et l'exaltation de tout ce qui tient à la condition humaine, progressiste de l'avant-garde. « L'histoire — disait Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du Parti Communiste Roumain — prouve que tout ce qui est durable et grand dans le patrimoine de la culture nationale et universelle porte le message d'une philosophie humaniste, est inspiré par les problèmes de l'existence sociale. L'humanisme socialiste, philosophie militante de notre époque, professe la confiance dans les facultés de l'homme de se frayer un destin meilleur, dans sa capacité d'auto-perfectionnement, dans l'élévation de ses sentiments et de ses vertus, dans la victoire de la lutte pour le bonheur de l'humanité. En forgeant des œuvres inspirées par cette lumineuse philosophie, les talents artistiques, dont le peuple roumain est largement doté, pourront inaugurer, nous n'en doutons pas, une nouvelle époque brillante dans l'histoire de notre culture nationale. »

La conjonction évidente de l'art et de la littérature aux nouvelles réalités qui leur ont conféré leur sens et leur configuration explique le recours à des formes descriptives réalistes, permettant la représentation la plus riche, la plus profonde et la plus exacte de l'homme, de toutes ses facultés, et sollicitant à la fois la participation plénière, consciente, nettement engagée de l'artiste, à l'édification du monde nouveau. L'humanisme socialiste révolutionnaire et transformateur constitue un terrain fertile pour l'affirmation du réalisme dans des gammes et modalités originales, modernes et durables.

Les vertus humanistes de l'art roumain contemporain, nettement illustrées par la description de l'époque présente, sont amplifiées par la capacité de prévoir l'avenir, de deviner intuitivement le sens des événements, les courants fondamentaux de développement de la réalité, si bien que la recherche de la sélection et de la généralisation, à l'aide des procédés spécifiques de l'art, des phénomènes caractéristiques, essentiels, a toujours abouti à une attitude active, militante, par rapport à la société, à une vision humaniste du monde. Chargée de nouvelles valences idéatiques et de sensibilité, la création actuelle annonce et vibre intensément aux échos de l'avenir préfigurant le monde de demain. Messagers du présent projeté dans les lointains de

l'avenir, qu'ils reflètent et interprètent avec un talent artistique universel, dans la vision pacifique du peuple roumain et de l'époque socialiste, les créateurs contemporains s'identifiant avec les nobles aspirations des bâtisseurs d'un monde nouveau, humain et juste, s'efforcent d'immortaliser par la parole, le son et la lumière le visage actuel de notre époque, pour le transmettre intégralement, absolument, au monde contemporain et à la postérité. Les dernières décennies, solidement marquées par des recherches créatrices et des réalisations justifiées, des accumulations progressives et des coups d'éclat révélateurs, justifient l'espoir en une perspective artistique encourageante, optimiste, à la mesure du grandiose acte créateur révolutionnaire auquel nous participons.

CONSIDÉRATIONS SUR LA PEINTURE ET LA SCULPTURE ROUMAINES MODERNES

par MIRCEA POPESCU

L'identité de l'art roumain contemporain se définit par rapport à l'ensemble des problèmes de notre époque, mais également sur le fond d'une tradition multimillénaire. Au cours des temps, le peuple roumain a été réceptif aux multiples suggestions venues de presque toute les zones de culture. Les grands moments de l'art et de la culture roumaine sont néanmoins ceux de certaines synthèses, qui portent le sceau d'une pensée et d'une sensibilité propres.

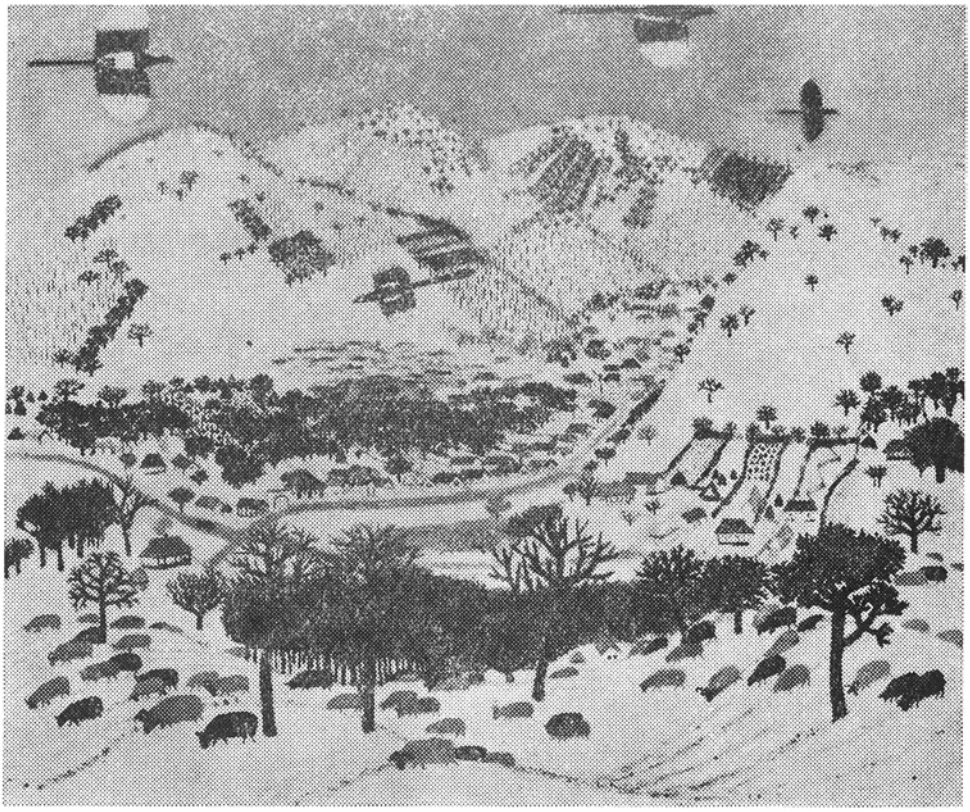
Ce genre de qualités s'affirment avant tout dans l'art populaire, qui représente, justement par cela, une réalite vivante, un ferment actif dans la vie artistique contemporaine. Des techniques, des motifs, des symboles très anciens, se retrouvent dans le décor et la structure des produits artistiques du paysan roumain, en des formes d'une infinie variété, mais également d'une grande unité de style. Le juste équilibre de la composition décorative, le lyrisme chaud et discret des harmonies chromatiques, l'élégante simplicité, sont les traits qui définissent l'art populaire, la dot sur laquelle, depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours, se dressent quelques-unes des plus pures réalisations de notre peuple. Le don de la couleur est, parmi les qualités évoquées ci-dessus, le plus évident peut-être. « Pays de peintres » exclamait le grand historien d'art français Henri Focillon, impressionné par la céramique et les tapis populaires ainsi que par ce qui confère la note dominante à l'ensemble de la création artistique professionnelle.

La peinture est en effet, depuis la fondation des premiers Etats féodaux roumains jusqu'à nos jours, l'une des formes préférées de manifestation artistique de notre peuple. D'abord, dans le cadre de la culture médiévale, la peinture murale. Nous citerons en se sens, comme l'une des réalisations suprêmes de l'art roumain ancien, les peintures extérieures de plusieurs églises du Nord de la Roumanie — Voroneţ, Humor, Moldaviţa, Arbore, Suceviţa — phénomène unique étant donné que nous nous trouvons en présence de grandes compositions figuratives et non pas seulement d'un décor ornemental des murs extérieurs. Excédant les intérieurs des bâtiments, la peinture déborde sur les façades, les couvrant, de haut en bas, d'une multitude de scènes, dont l'effet chromatique a un charme indicible. (Joseph Strzygowski leur a consacré des appréciations enthousiastes.)

Aux XIXe et XXe siècles la peinture à l'huile connaît un grand essor en Roumanie. C'est à ce moment que se multiplient les contacts avec les grandes écoles artistiques européennes, que se produit l'assimilation des nouvelles conquêtes en matière de langage, de l'ensemble des nouveaux problèmes et de la pensée artistique moderne. Grigorescu (1838—1907) et Andreescu (1850—1882) au siècle passé, Luchian (1868—1916) au début du XXe siècle se posent tous ces nouveaux problèmes, tout en restant attachés à la tradition et au paysage roumain. « N'est-il pas possible — remarquait à propos de ce dernier le même Henri Focillon — d'établir un lien entre cet art si personnel et les magnifiques déchaînements de fantaisie, les vives couleurs de la céramique et des tapis? »

Gh. Petraşcu (1872—1949), Theodor Pallady (1871—1956), Nicolae Tonitza (1886—1940), J. Al. Steriadi (1880—1957) sont, dans la période entre les deux guerres mondiales, les noms de peintres que même l'examen le plus sommaire de l'art roumain ne peut omettre, personnalités chez lesquelles la modernité de la vision s'allie avec une sûreté, avec un raffinement et un équilibre qui ont leurs racines dans une culture très ancienne.

Les éléments de cette tradition revêtent sans cesse, dans la vision d'autres artistes contemporains, d'autres significations prouvant ainsi leurs inépuisables ressources. Partant de la structure chromatique des tapis d'Olténie, Ion Ţuculescu (1910—1962), l'une des personnalités les plus puissantes des dernières décennies, réalise des compositions picturales d'une véhémence et d'un dramatisme, qui ont leurs racines dans une méditation passionnée, presqu'obsessive, sur les problèmes fondamentaux de l'existence.



VIOREL MĂRGINEAN: l'Hiver à Cenade

La révolution socialiste a déterminé, généralement, pour la culture, l'émergence des exigences nouvelles, souvent absolument neuves, concernant tant le contenu (l'activité comme telle des bâtisseurs du socialisme, les tensions de l'homme engagé dans cette entreprise, les passions fondamentales ressuscitées) que les formes, partagées entre le figuratif régénéré, dégagé de l'académisme stérile, et les expériences d'avant-garde les plus extrêmes. L'effort déployé afin de donner aux aspects de la vie contemporaine une expression propre — également éloignée du réalisme conventionnel des premiers ans que de l'imitation servile du modernisme « des autres », — d'élever l'édifice de l'art et de la culture roumaine sur les fondements solides d'une expérience millénaire (le folklore et l'art médiéval), est caractéristique pour la création de nombreux artistes roumains d'aujourd'hui. Ceci ne signifie point un retour romantique, anachronique et désuet, vers un passé plus ou moins patriarcal, mais vient du désir d'inscrire l'activité contemporaine dans les coordonnées d'une évolution organique, de lui donner authenticité et durabilité. A part cela, les artistes roumains d'aujourd'hui sont, ainsi que leurs confrères de partout, mus par la même vive curiosité envers tout ce qui est nouveau dans les méditations sur l'art et sur ses modalités d'expression, désireux d'entrer en contact avec l'ensemble des phénomènes artistiques de nos jours, de répondre aux questions les plus actuelles que pose l'art et la vie. Les horizons s'entrouvrent ainsi largement vers l'avenir et vers le passé. Quelques-uns des aspects les plus significatifs de l'actuel développement de l'art roumain n'auraient pas connu l'ampleur acquise, sans cette ouverture d'horizon, sans toutes les prémisses dont il a été question ci-dessus.

De nouveaux problèmes, tels que le lien entre l'art et l'architecture moderne et l'industrie, préoccupent bon nombre de nos artistes, qui se consacrent aujourd'hui, avec un succès prometteur, à l'art mural et à l'art décoratif, notamment à la tapisserie et à la céramique. Les expériences sont évidemment multiples. Il faut signaler, malgré toute la diversité des styles qui caractérise l'art roumain actuel, la préference marquée pour un langage laconique, concentré, allusif, tourné vers la métaphore et les symboles, se refusant à la prolixité anecdotique et cherchant une expressivité fruste, élémentaire presque.

Cette tendance très moderne trouve un puissant secours dans l'art populaire. Ses stylisations et ses abréviations expressives se retrouvent dans les compositions figuratives élaborées de Brăduţ Covaliu (n. 1924), dans les lignes et les formes réduites à l'essentiel, mais très évocatrices et douées d'une subtile qualité poétique. Des échos venant des vieilles icônes sur verre résonnent dans les peintures de Ion Gheorghiu (n. 1929), très personnelles toutefois par leur note fantastique.

Dans une vision plus narrative, simultanéiste, mélangeant les réminiscences folkloriques et les éléments de la peinture médiévale, avec les procédés, parfois, de l'art surréaliste, Ion Vrăneanţu ou E.

Gavrilean (n. 1942) ont attiré particulièrement l'attention, par leur authenticité et leur fraîcheur, dans les dernières expositions. Sur la même ligne d'un fantastique populaire plein de couleur, se situent également les peintures de Georgeta Năpăruş (n. 1930). C'est une direction dont les possibilités poétiques et expressives sont loin d'être épuisées.

Les directions et les sources de la peinture roumaine contemporaine sont néanmoins multiples, de même que les talents qui se sont affirmés dans les derniers temps.

Virgil Almăşanu (n. 1926) s'avère capable de maîtriser avec une palette subtile, dominée par les gris et les bleus, de grandes toiles remplies, le plus souvent, d'un lyrisme délicat, mais aussi de vigueur, lorsque le sujet le réclame. Octav Grigorescu (n. 1932), qui débuta comme dessinateur et graveur, peint maintenant des compositions pareillement délicates et sensibles dans une écriture très personnelle, qui invite le spectateur à une contemplation rêveuse mais en même temps active; Ion Nicodim (n. 1932), qui s'est fait remarquer dans le domaine de la tapisserie et des arts décoratifs, réalise des compositions d'une simplicité qui s'allie aux raffinements chromatiques; Wanda Sachelarie-Vladimirescu (n. 1916) peint dans une facture nerveuse, proche de l'expressionnisme; Ion Pacea (n.1924) forge des accords dominés par les rouges, les jaunes et les bruns, d'une intensité et d'une sonorité graves; Constantin Piliuţă (n. 1929) dessine avec verve et expressivité la physionomie de certains hommes de culture ou des scènes de la vie quotidienne; Ion Săliştеanu (n. 1929) construit rigoureusement avec la couleur, des volumes et des formes pleines d'une poésie quasi élémentaire, toutefois fort subtile; Ilie Pavel (n. 1927), représentant d'un art épuré, peintre délicat qui s'adonne à présent à la construction des formes dans l'espace; Ion Biţan (n. 1924), coloriste fin et bon dessinateur, artiste polymorphe, passant des collages aux objets, également abstraits; Vladimir Şetran (n. 1934), qui compose, dans une technique mixte, utilisant le collage et parfois les procédés du pop'art, des images évoquant la technologie moderne et des aspects significatifs de la vie contemporaine; Paula Ribariu (n. 1938), H. Mavrodin (n. 1940), Sabin Bălaşa (n. 1932), explorent les ressources du surréalisme, tandis que d'autres peintres essaient de mettre en valeur l'expressivité dépouillée de la texture de la matière. Un groupe d'artistes de Timişoara se préoccupe avec une remarquable ingéniosité des problèmes de l'art cinétique.

L'œuvre de quelques peintres plus âgés s'incorpore organiquement dans cette atmosphère effervescente. Tels Henri Catargi (n. 1894), auteur de paysages et de natures mortes construites avec une rare science de la composition claire, équilibrée, dans une game sobre, atténuée, mais pleine de nuances; Dimitrie Ghiaţă (n. 1888), dont les tableaux, sans appartenir à un courant quelconque, ont une solidité qui vient de l'assimilation profonde de l'art populaire; Alexandru Ciucurencu (n. 1902), coloriste raffiné, auteur de paysages et de natures mortes irradiantes, mais aussi d'amples compositions historiques, ou Corneliu Baba (n. 1906), grave, parfois pathétique, moderne par ses problèmes sinon par la facture plutôt traditionnelle de ses tableaux; M.H. Maxy (n. 1895), cubiste dans sa jeunesse, reprenant et enrichissant dans ses dernières compositions les éléments de cette vision à l'aide d'autres éléments empruntés aux courants les plus à la page de la peinture contemporaine.

Parmi les représentants les plus marquants de la sculpture roumaine, et de la sculpture moderne en général, il faut citer en premier lieu Constantin Brancusi (1876—1957). Dans sa première période de création, qui se déroule en Roumanie durant la première décennie de notre siècle, Brancusi s'avère un connaisseur accompli de l'anatomie, rigoureux dans la construction des formes, vigoureux dans l'expression, d'une sensualité limpide, filtrée à travers l'intelligence. Les signes du début d'une nouvelle période dans son art se font sentir dans son œuvre « La prière » (1907), ou bien dans « La sagesse de la terre » (1910). Ce qui, à partir de ces dates, apparaît caractéristique pour Brancusi, c'est l'éloignement de la sculpture traditionnelle, son effort d'arracher à la matière les formes primordiales, les archétypes. C'est une progression vers l'essence, vers les symboles derniers des formes vivantes de la nature, qui se réalise par tout un travail de ciselure et d'anoblissement des matériaux utilisés. C'est dans cette voie que se situent, à l'époque dont nous nous occupons, époque au cours de laguelle Brancusi acquiert une renommée et un prestige universels, des œuvres comme « Eve » (1921), « Torse de jeune fille » (1922), « Socrate » (1923), les variantes du buste de M-elle Pogany et des « Maïastra », « Le coq » (1941). Ce sont des œuvres dans lesquelles la concentration de la forme devient de plus en plus rigoureuse. Dans beaucoup d'entre elles — dans celles en marbre et en bronze — surgissent les qualités exceptionnelles du métier de Brancusi, cette finesse et ce poli de bijou que la matière acquiert par les mains de l'artiste. Dans des œuvres comme « La Maïastra », « Le coq », percent les échos profonds de l'art populaire roumain. Ils sont encore plus manifestes, presque programmatiques, bien que Brancusi n'ait jamais professé une doctrine quelconque, dans l'ensemble sculptural de Tîrgu Jiu (1938). La « Colonne de l'infini », « La porte du baiser », « La table du silence » sont les œuvres les plus réussies dans le genre de la sculpture architecturale. La monumentalité est dépourvue de pompe et de grandiloquence, des symboles très anciens acquièrent une nouvelle expressivité. La synthèse profondément originale opérée par Brancusi représente peut-être sa contribution la plus remarquable au patrimoine de notre sculpture et à celui de l'art universel.

Dimitrie Paciurea (1873—1932), le contemporain de Brancusi, encore et injustement méconnu à l'étranger, est l'autre grand sculpteur roumain des premières décennies du XXe siècle, portraitiste excellent, ciseleur tout à fait remarquable, artiste d'une vision grave et profonde.

Dans la période d'entre les deux guerres mondiales, beaucoup d'artistes, qui représentent aujourd'hui

MARGARETA STERIAN : Le Train des vacances

encore avec honneur notre sculpture, commencèrent leur activité. Ion Jalea (n. 1887), auteur pendant ces années d'œuvres telles que « Hercule tuant le centaure », « L'archer », « Centaure brandissant son arc ». Il existe chez ce maître de notre sculpture, un sentiment de l'équilibre et une aspiration vers la sérénité, qui ressortent d'un classicisme substantiel et non uniquement des formes.

Cornel Medrea (1889 — 1964) fait ressortir dans des œuvres statuaires (tel le monument du mémorandiste V. Lucaci) ou dans de nombreux portraits, la tension dramatique, l'énergie morale et intellectuelle du modèle. Dans d'autres œuvres, l'artiste évoque avec une vitalité robuste les traits de la vie simple, élémentaire (« Nu », « L'épine », etc.).

Le penchant vers le monumental, vers la simplification de la forme, vers les amples synthèses chargées de symboles, définit également l'art d'Oscar Han (n. 1891). Les formes s'inscrivent chez lui, claires et puissantes, dans l'espace, reconstituant l'essentiel d'une figure, d'une personnalité, dans des œuvres comme la statue de Mihaïl Kogălniceanu de Bucarest ou le buste monumental du poète Mihaï Eminescu.

Romulus Ladea (1901 — 1970) fils de paysans du Banat, élève de Paciurea et de Brancusi, Ion Irimescu (n. 1903), Gheorghe Anghel (1904 — 1966), Boris Caragea (n. 1906), Mac Constantinescu (n. 1900), Militza Pătraşcu (n. 1892) se sont affirmés eux aussi durant l'entre-deux-guerres, comme personnalités artistiques de valeur. Mais ce n'est que de nos jours que celles-ci trouvèrent le champ d'activité le plus favorable pour le développement multiple de leur activité créatrice.

Dans le climat propice créé aujourd'hui à l'activité des sculpteurs, s'affirment des talents toujours plus nombreux, se définissent la physionomie particulière, le style propre de chaque artiste. Dans ce processus, les maîtres de la génération plus âgée, qui apportent à notre art contemporain une expérience et un métier formé par une longue étude et un patient ciselage, jouent un rôle important.

Le sculpteur Ion Jalea a été, à partir de 1944 jusqu'à nos jours, présent dans toutes les expositions collectives officielles. Excellent connaisseur et praticien du relief, Jalea réalise au cours des dernières années une série de bas-reliefs, parmi lesquels il faut citer premièrement l'œuvre inspirée par le poème de Mihaï Eminescu « Empereur et Prolétaire ». Evoquant admirablement l'élan romantique de l'agitateur politique du temps de la Commune parisienne — personnage principal de la scène — le sculpteur suggère en même temps, d'une façon magistrale, le pathos dramatique de la scène dans son ensemble, de même que des portraits qui soulignent la noblesse et la sérénité intérieure des modèles.

Cornel Medrea a réalisé des portraits tout à fait remarquables, comme ceux de l'académicien Traïan Săvulescu, du peintre Corneliu Baba, du compositeur Mihaïl Jora, qui démontrent une capacité d'analyse et de caractérisation psychologique d'une rare acuité. La préoccupation constante de Medrea pour la sculpture monumentale s'est traduite en une série de projets de monuments, parmi lesquels celui consacré aux révoltes paysannes de 1907 a la massivité qui caractérise en général l'art statuaire de C. Medrea.

Oscar Han présente dans les expositions des bustes monumentaux de voïvodes et a réalisé la statue équestre de Michel le Brave.

Ion Irimescu (n. 1903) allie le sens pour la beauté sculpturale de la forme, la force de l'analyse psychologique et des connaissances professionnelles très solides.

A partir de 1948—1950 déjà, une série d'études de travailleurs aboutissait à la réalisation de la très expressive figure du « Fondeur. » Ses dernières œuvres sur le même thème font montre d'une tendance plus marquée vers la simplification des formes, vers la monumentalisation de la figure.

Les qualités de portraitiste demeurent une constante dans l'activité créatrice de Ion Irimescu. Les portraits du chef d'orchestre Antonin Ciolan, de l'académicien George Oprescu, du sculpteur Ion Jalea, ont une grande intensité d'expression.

De la même génération, Boris Caragea s'oriente vers les grandes formes, largement représentatives de la sculpture. Des œuvres plus récentes, telles que « Jeunesse », « Maternité », se font remarquer par un décorativisme plus poussé des formes.

Gheorghe Anghel a été surtout un portraitiste d'une rare sensibilité et acuité analytique. Au cours des dernières années, Anghel créa des portraits dans lesquels la sensibilité de la caractérisation s'allie à celle du modelage. Tels sont le portrait statuaire du poète Mihaï Eminescu, le buste du peintre D. Ghiaţă, le buste du pianiste Valentin Gheorghiu, du peintre Th. Pallady, de la danseuse Irinel Liciu.

Romulus Ladea a été doué tant pour la sculpture d'intérieur, que pour les grandes compositions monumentales. Outre ses portraits de paysans vigoureux, caractérisés dans des reliefs plats d'une vision très originale, Ladea est l'auteur, pendant ces dernières années, de bustes monumentaux, tels celui du philosophe et poète Lucian Blaga, ainsi que du monument dédié au docteur Petru Groza.

La prédilection de Mac Constantinescu pour la sculpture décorative-monumentale et pour l'art décoratif proprement dit lui apportèrent au cours des années la réputation de connaisseur et praticien accompli dans ces genres artistiques. Mac Constantinescu aborde néanmois, également, des thèmes inspirés par la réalité historique récente ainsi que par l'actualité.

Gheza Vida (n. 1913) cherche à rendre, dans la majeure partie de ses œuvres, ce qui est authentique, typique, pour l'aspect, la mentalité et la vie des laboureurs, des mineurs et des bûcherons de la région de l'Oaş, à l'extrême nord-ouest de la Roumanie. Des œuvres comme « Danse de la région de l'Oaş », « Mineur », « Le soulèvement », possèdent une force quasi élémentaire et démontrent, de même que l'ensemble monumental de Moïseï, une profonde compréhension des vertus expressives du matériau utilisé, généralement le bois.

Ion Vlasiu (n. 1908) est lui aussi originaire de Transylvanie. Il est connu également comme peintre et écrivain. Comme portraitiste, Vlasiu représente avec compréhension et vigueur des figures d'artistes et de lettrés de même que des visages de paysans. Parmi ses œuvres les plus intéressantes dans le domaine de la composition il faut citer « Maternité » et le projet du monument des révolutionnaires Horia, Cloşca et Crişan.

Jenö Szervatius (n. 1903), également sculpteur de Transylvanie, apporte dans ses sculptures en bois, souvent polychromes, une note personnelle, en s'inspirant notamment de thèmes comme la famille, la maternité, etc.

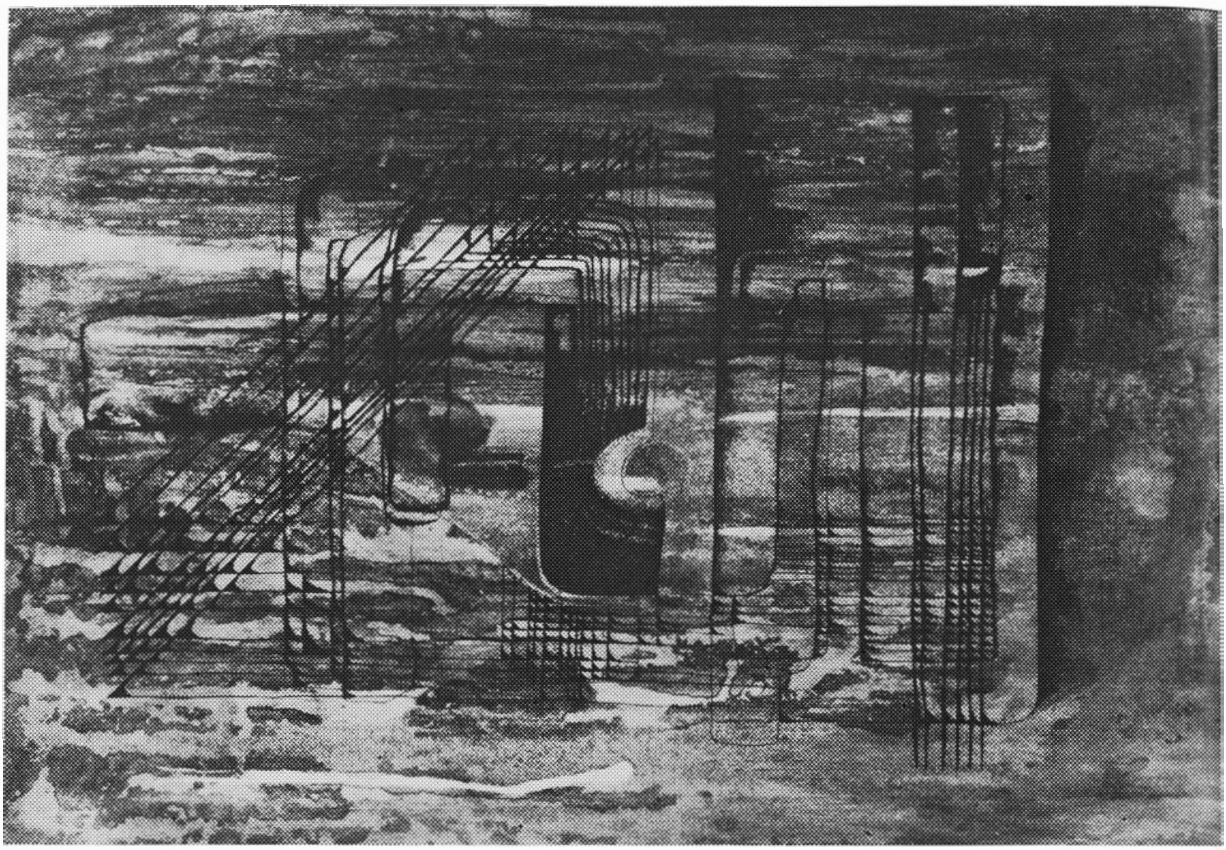
Représentatifs pour les tendances de la sculpture roumaine contemporaine sont également Ovidiu Maïtec (n. 1925), avec ses structures vigoureuses et expressives, archaïques et modernes en même temps (« Radar », « Oiseau »), Gheorghe Apostu (n. 1934), qui incarne, dans les blocs massifs de bois et de marbre, les gestes et les significations éternelles de la vie, Paul Vasilescu (n. 1937), Petre Balogh (n. 1920), Ioana Kassargian (n.1937), Gh. Iliescu-Călineşti (n. 1932). Sur les traces de Brancusi et de l'art populaire, la sculpture en bois connaît un renouveau dans son développement, recommençant et réactualisant un important chapitre de l'art roumain.

Le développement que connaît la sculpture statuaire, stimulé par la construction de nombreux édifices nouveaux et ensembles urbanistes, que la sculpture est appelée à humaniser et ennoblir, est également significatif.

La poésie du réel, du social, est pour notre art une source inépuisable d'inspiration. Des compositions sur des thèmes inspirés par le passé historique et par l'actualité contemporaine, sont davantage visibles dans les préoccupations des peintres et des sculpteurs, dans les expositions organisées en Roumanie et à l'étranger. C'est ici un reflet de toute l'atmosphère de la vie sociale de notre pays, que domine le grand effort constructif guidé par le Parti Communiste Roumain vers les buts nobles de progrès multiforme, matériel et spirituel, du peuple roumain.

Il faut mentionner, pour conclure, comme des facteurs qui stimulent le développement de la vie artistique, le nombre toujours croissant des expositions d'art moderne venant de l'étranger, la multiplication des salles d'exposition à Bucarest et dans tous les centres importants du pays, la participation toujours plus active des peintres roumains à la vie artistique internationale. C'est la garantie d'une meilleure connaissance réciproque et d'une diffusion meilleure des valeurs de l'art plastique roumain.

ION SĂLIȘTEANU : La Décision



TIBERIU NICORESCU: Construction

MARCEL CHIRNOAGĂ

L'ART DE CHOC

A notre époque, il est peut-être plus difficile que jamais, pour un artiste, de formuler son credo esthétique, parce que, depuis plus d'un siècle, la création — de quelque nature qu'elle soit — a fait l'objet de surabondantes théories, a été classée par catégories, écoles, courants, tendances et orientations, expliquée et explicitée, le plus souvent au-delà même des intentions de son auteur. Les mots semblent usés d'avoir été employés avec abus; des vérités fondamentales rendent un son banal, font figure de lieux communs, trop souvent répétés et que plus personne ne prend au sérieux, pas même celui qui les formule; les convictions prennent l'aspect de platitudes exprimées sous une forme démagogique, comme autant de mots d'ordre. Depuis quelques dizaines d'années, on annonce à tous les échos, dans le monde entier, une crise de l'art et sa renaissance sous des aspects d'une diversité stupéfiante: les frontières entre l'art et le non-art ont été sans cesse déplacées, jusqu'à leur disparition presque totale. (Je n'entends pas me rapporter seulement aux arts plastiques, mais, dans une égale mesure, à la musique, au théâtre, à la littérature, etc.) Les formes qui se réclament le plus nettement de l'« anti-art » ont été cataloguées par des spécialistes autorisés comme le cri suprême de la création artistique, leurs auteurs ont été proclamés géniaux, et un gigantesque mécanisme de popularisation est entré en service sous ce prétexte fallacieux. Le public qui, sur toute la surface du globe, a été éduqué dans l'esprit des mêmes idées traditionnelles sur l'art, réagit visiblement avec une indifférence accrue à l'égard du phénomène contemporain de la création. Il apparaît que ce sont là des vérités démontrées à l'aide de statistiques obtenues par les méthodes scientifiques les plus modernes.

Que pourrais-je dire sur ma création, sur ce que je pense et ce que je fais, ou que je voudrais faire? Comment formuler mes convictions, quels mots trouver pour traduire ce que j'entends réaliser, sans dénaturer le sens de mes efforts?

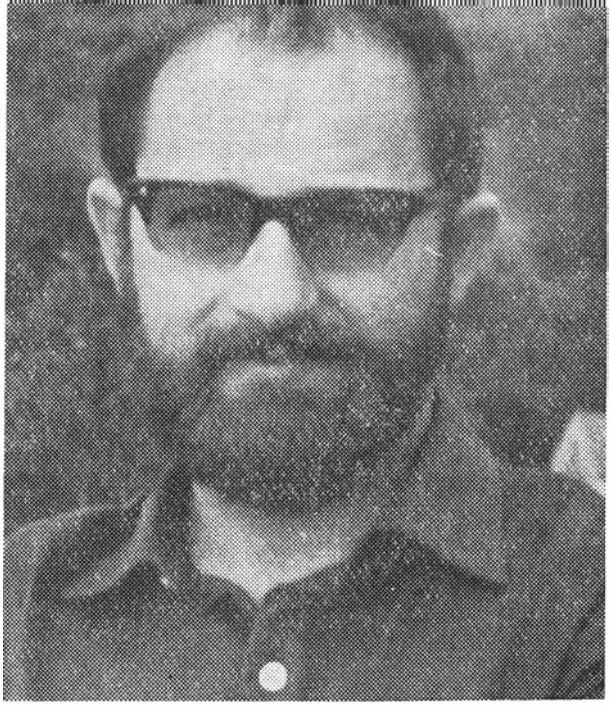
Dans la Roumanie socialiste d'aujourd'hui, où le Parti Communiste Roumain — dont on fête cette année le cinquantième anniversaire — proclame et encourage une entière liberté des styles d'un art essentiellement humaniste, il existe encore des contrées où on pratique une forme d'art d'origine ancestrale, avec un caractère très marqué d'art de choc. Je me réfère aux spectacles traditionnels donnés par des « acteurs » masqués. Qu'il s'agisse de « veillées » comme dans la région de Vrancea, ou au contraire, de traditions se rattachant aux fêtes d'hiver, comme dans le Maramureș et dans les régions monta-

gneuses de Bacău, les masques ont un caractère monstrueux, d'un symbolisme tératologique primitif. Le spectateur est provoqué par l'aspect du masque, déterminé à se sentir humain et à prendre position contre le mal que le masque symbolise. Le spectateur devient donc actif en présence de la monstruosité qui l'agresse, l'homme se transforme ainsi en un participant à la création, se voit lui-même comme une antithèse de l'inhumain.

Ce mode de concevoir la création artistique se rencontre à diverses époques et en divers endroits du monde et constitue une forme d'art-provocation qui entraîne le spectateur. C'est le créateur qui provoque l'agression, lui-même se dressant contre ce que symbolise sa propre création. Je travaille depuis quelques années avec la conviction que ce système de pensée simple, direct et catégorique peut être pratiqué maintenant avec une efficience plus grande que jamais.

J'exécute des objets qui font passer le spectateur de l'état contemplatif à un état actif; les objets, gravures et sculptures doivent forcer le spectateur à manifester son opposition à leur égard, à adopter une attitude, à se sentir humain en présence du monstrueux. Peut-être est-ce de la présomption de ma part. Toutefois, je ne suis pas un isolé, un solitaire original qui prétend avoir découvert une panacée. Il existe aussi d'autres artistes qui pensent et travaillent de la même manière. La méthode (car il s'agit d'une méthode) peut être considérée comme primaire ou traditionnelle. J'estime, quant à moi, qu'il existe, dans le cadre de cette méthode, des possibilités illimitées, et que le langage plastique utilisé peut donner aux œuvres ainsi pensées une force expressive d'une actualité aiguë. Je ne pense pas pouvoir être rattaché à un courant artistique quelconque, parmi ceux qui circulent en Roumanie ou ailleurs — non que je sois superlativement original, mais parce que je ne connais personne qui ait adopté cette orientation. Je me sens moralement proche — et j'espère que mes ouvrages l'attestent — des faiseurs de masques de Roumanie, aussi bien, d'ailleurs, que de Goya, d'Orozco, de Picasso. Je ne suis pas le partisan d'un art de contemplation, mais bien d'un art de provocation, d'attitude, d'action. C'est la raison pour laquelle je pense que la postérité ne me comprendra et ne m'appréciera pas mieux que mes contemporains, pour lesquels je travaille. Par ailleurs, je suis convaincu que les professions de foi sont inutiles: les arts plastiques ne peuvent être racontés (surtout par l'auteur), pas plus qu'on ne peut raconter la musique. Ce que j'ai à dire par le truchement de mes œuvres sera, j'espère, entendu et surtout vu clairement, sans que de telles explications soient nécessaires.

ION SĂLIȘTEANU



LE SENS HISTORIQUE DE L'ŒUVRE D'ART

Comme peintre, au cours de mon travail d'atelier, en luttant avec les formes qui s'ordonnent si difficilement pour aboutir à l'expression, j'éprouve souvent le besoin d'une objectivation, d'un détachement du processus artistique (qui me conduit *bien plus que je ne réussis à le dominer) pour déterminer à froid le rapport entre l'œuvre que je réussis à composer et* son sens historique. *Ce contrôle lucide, cette volonté de « déprofessionnalisation » en vue de peser mon propre professionnalisme, commence à faire partie intégrante de mon activité.*

Toute œuvre (et ce terme peut être étendu à tout ce qui peut être attaqué par les ans) est une forme de coexistence de l'espace et du temps, une aspiration de la matière vers la forme, fixant le sens d'une histoire. Au cours des dernières années, prenant part à diverses manifestations artistiques (j'ai participé à de nombreuses expositions d'art roumain ou de genre, en Roumanie ou à l'étranger), j'ai exposé de la peinture à la Biennale de Venise, en 1970, et je me suis rendu compte que, derrière toute existence artistique, toute tendance esthétique, toute personnalité, se dissimulaient des coordonnées complexes, tout un réseau d'influences multiples fixant historiquement et déterminant par des facteurs nationaux, biologiques, de tempérament, économiques ou provenant de certaines urgences sociales, le sens idéologique des œuvres, leur caractère fonctionnel. En dépit de la rapide circulation des valeurs culturelles du monde, le « spécifique local » se nuance sans toutefois disparaître. Ce qui, dans un endroit, semble périmé ou désuet, peut être, dans un autre, un ferment vivant, actif, sur le plan social et culturel.

Lorsque quelqu'un peint une toile ou construit une forme, à côté de ce qu'il décrit, de ce qu'il veut qu'on trouve dans son œuvre, sont également présentes, avec clarté, ses aversions, ses imperfections techniques ou culturelles, ses idoles secrètes, ainsi que cette aspiration exigeante vers la perfection telle que l'artiste en question la conçoit. Ce que j'aime, ma conception du bonheur, figure, visible ou dissimulé, à travers mon empreinte plastique, dans l'harmonie des relations de mon œuvre, dans la structure concrète de sa représentation.

Au cours de mon évolution sur le chemin parcouru à travers diverses étapes et modalités d'expression, je suis parvenu à ce moment de la carrière artistique où la relation avec la forme, la structure graphique, ou chromatique de l'image est plus dégagée, moins crispée sous la pression de l'ambition ou de la volonté excessive exercée sur la direction des formes plastiques.

Il se peut que ce fait aboutisse à la libération de l'expression, à la traduction artistique de la soif d'espace, de lumière et d'ordre que je ressens, et peut-être à une définition plus naturelle de ce qui m'appartient spirituellement, et peut-être, implicitement, aux hommes de mon pays.

Cette année, une année à part parce que l'anniversaire du demi-centenaire du Parti Communiste est une occasion de bilan et un stimulant pour d'exceptionnels investissements dans le domaine énergétique, productif et culturel, je voudrais participer à des expositions rendant hommage à cet événement avec des œuvres qui me représentent intégralement et qui expriment très nettement mon attitude à l'égard de ce moment historique.

Désireuses de jalonner les étapes parcourures, les nombreuses forces artistiques de la Roumanie socialiste feront, évidemment, la même chose. Bien entendu, on ne devra jamais oublier que le glissement vers une application extérieure du message thématique et figuratif peut faire perdre de vue le contenu historique profond et véritable des œuvres, dans toutes leurs significations débordant largement le sujet proprement dit. Parce que la représentation artistique même si elle se réfère à l'histoire, est une existence matérielle objective qui a sa propre histoire, la seule qui compte, même si elle se réfère à la nature; elle a sa propre nature, la seule qui ait de l'importance, parce qu'elle porte en soi tout le passé, tout en étant tournée vers l'avenir pas son aspiration à la perfection.

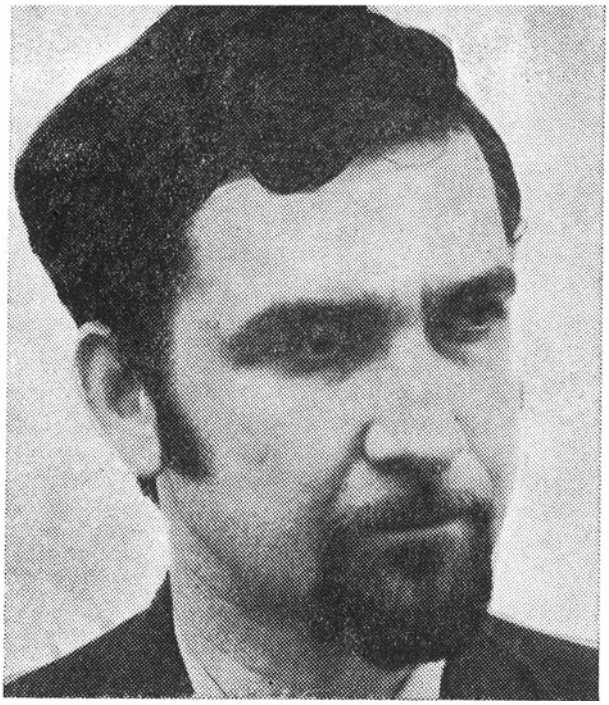
L'expression plastique, le type de la structure morphologique de l'image, la modalité de synthèse d'une conception totale de l'existence sont des hypothèses sur lesquelles s'arrêtent le spectateur par propre besoin spéculatif, par besoin d'association avec sa propre conception de l'existence. En de tels moments, la science, la volonté, les préférences ou les recherches du peintre importent moins que les propres sentiments du spectateur, qui participe activement au jeu imposé. Ce transfert indirect d'expérience, de certitudes vagues et solitaires — en un mot, ce contact — est peut-être la seule chose ayant de l'importance.

L'art est au service de la vie! Toute autre supposition est une trahison à l'égard du destin humain. Si, à travers ma peinture, je désire quelque chose avec ardeur, c'est que, au-delà de ce que je peux dire, exprimer avec une maîtrise lucide des moyens artistiques, l'on puisse discerner avec force et conviction, un sens, un symbole des aspirations générales de mon pays, de mon peuple, de sa structure spirituelle modelée au cours d'une existence millénaire. Le temps parcouru peut être comprimé dans l'image.

L'impuissance à discerner d'où vient et vers quoi tend la forme me communique une sourde inquiétude, comme à l'égard d'une chose insolite. C'est pourquoi, au cours des périodes intenses où je suis obsédé par l'intuition de quelque évidence artistique, pendant lesquelles j'ai le pressentiment de choses devant être absolument exprimées en art, je m'abandonne à un long processus de travail, de polissage, de délivrance intérieure. Alors, les formes, les tons, les accents, les volumes de mes œuvres exigent d'être ordonnés et dosés jusqu'au stade où je parviens à les reconnaître. Quand je puis me refléter en elles, elles sont conformes à moi-même, à l'histoire secrète de mon existence.

Je ne crois pas que l'on puisse davantage appartenir à son pays, à son époque, s'identifier davantage au moment historique, que lorsque l'on sent qu'en y adhérant, on adhère à soi-même, lorsqu'on peut se retrouver tout entier dans son œuvre, qui n'est qu'une séquence abrégée de la société qui nous a modelés.

ADRIAN PETRINGENARU
Critique d'art



SUR LE CLIMAT DE LA CRÉATION ARTISTIQUE

Quelles sont aujourd'hui les conditions des arts plastiques dans la Roumanie Socialiste de l'année 1971?

Comparer ce qui est à ce qui fut est, chaque fois, une entreprise utile, si cela doit servir à fixer certains paramètres de la réalité, non pas afin de susciter une satisfaction inerte, mais, au contraire, en vue de stimuler l'ensemble du potentiel présent.

Que signifiaient dans la Roumanie d'avant la Libération les associations professionnelles d'artistes? Qui se souciait de leur existence? De quels droits jouissaient-ils? De quels moyens matériels disposaient-ils? Si l'on consulte les anciens documents ou si l'on discute avec des artistes âgés nous trouverons la même réponse à ces questions qui équivaut pratiquement à zéro. Faut-il encore y ajouter le paupérisme de l'enseignement artistique? La rareté et la précarité des bourses d'études de jadis? L'inexistance même de la moindre possibilité de garantir un placement à la fin des études, une rémunération stable en rapport avec la formation supérieure du jeune diplômé? Faut-il insister aussi sur le caractère sporadique et fantaisiste dont témoignaient les vagues commandes et acquisitions de l'Etat? Depuis cette époque, bien des années se sont écoulées. Leur souvenir ne peut être consigné qu'en style télégraphique, pour méditer ensuite sur les moyens dont nous disposons aujourd'hui, sur la chance méritée — que nous considérons maintenant comme un dû — d'être, individuellement et dans l'ensemble de l'art que nous servons, des participants reconnus dans l'effort d'affirmation et d'ascension de la nation socialiste, effort que dirige d'une main sûre et ferme le Parti Communiste Roumain.

Il est de notre devoir d'être conscients de ce que nous possédons, de ce que nous pouvons en faire, d'en tirer le meilleur parti, au profit de notre âme et de notre existence dans le monde; de tirer avantage de la part de richesse et de dignité qu'on nous a confiée: depuis les instituts d'enseignement jusqu'au fonds de retraites et depuis l'émancipation de la personnalité jusqu'à la responsabilité qu'elle assume.

Nous avons des écoles des Beaux-Arts à Bucarest et à Cluj, comprenant des sections de peinture, sculpture, gravure, d'arts décoratifs, d'esthétique industrielle, d'histoire

et de théorie de l'art. Au lieu de représenter une exception, les bourses d'études — considérablement augmentées — se sont multipliées au cours des années, de sorte que la quasi-totalité des étudiants méritants en bénéficient. Dans l'ordre des qualificatifs obtenus, tous ceux qui sortent des écoles des Beaux-Arts sont répartis dans les établissements culturels du pays, dans les écoles, les maison d'édition. Les ateliers, construits spécialement à l'intention des artistes plasticiens — à Bucarest et dans d'autres villes du pays — sont visités avec surprise par nombre d'étrangers de passage en Roumanie. L'Union des Plasticiens dispose de fonds destinés à l'entraide et aux prêts, de plusieurs galeries d'exposition, de publications périodiques et occasionnelles, d'une imprimerie propre. Dans le cadre du Fonds Plastique ont été fondées des sections chargées de différents travaux accessoires afférents à l'art — depuis la fabrication des couleurs et des châssis, jusqu'au coulage en bronze des sculptures ou à la cuisson des céramiques. D'importants moyens financiers, à l'échelle industrielle, se trouvent ainsi sous la seule direction de la communauté des artistes mêmes.

Tout cela représente les éléments d'un cadre matériel et institutionnel, mais en même temps le réflexe, le prolongement, le résultat organique de certains principes fermes et régénérateurs auxquels nous sommes attachés. C'est sur de telles coordonnées que s'appuient le climat et l'œuvre d'art roumains d'aujourd'hui. Un climat de confiance et d'exigence. Un climat de liberté, entière et consciente.

Toutes les grandes époques d'épanouissement des arts ont connu pour corollaire un contexte socio-économique, l'existence d'un climat spirituel et certains points d'appui matériel. Il y a eu des périodes sombres, de violence et d'oppression, des périodes où la force créatrice de la nation, incapable de percer, agissait en profondeur. Il y a eu des instants foudroyants où l'on a vu des jaillissements isolés et des époques marquant une renaissance générale et multiforme. L'histoire d'un peuple ne se mesure pas en jours ou en décennies. Et ses dons artistiques non plus. Les signes du temps se révèlent patients et implacables. Les années que nous vivons pourraient être désignées aussi comme celles du début de notre Renaissance. Une Renaissance dont le cheminement se prolonge loin dans l'avenir.

Pour ne plus parler que des arts plastiques, il est bon de souligner que — d'un bout à l'autre du pays — depuis les écoliers du village de Vulturești-Argeș, jusqu'aux ouvriers retraités de Bucarest ou de Ploiești, depuis les médecins jusqu'aux sondeurs, depuis les laboureurs jusqu'aux professeurs d'université, depuis ceux qui frappent à peine aux portes des écoles des Beaux-Arts jusqu'aux maîtres vénérables ou encore jeunes, dont les œuvres jouissent d'un prestige international, chez nous, tout un monde peint, sculpte, dessine, expose. L'effervescence de ce mouvement, dont les proportions ne peuvent passer inaperçues, aura certainement quelque résultat. Le goût des arts et le talent, dont le peuple roumain a fait preuve dans un art populaire si prodigieux, ne peuvent périr au moment où la civilisation industrielle fait son apparition. Nous avons des raisons de ne pas nous borner à n'exprimer qu'un espoir, mais surtout de prendre acte de ce que peut signifier le déclenchement des dons innés et reconnus dans ces nouvelles et fécondes circonstances.

Il n'existe peut-être rien de plus important pour nous que de savoir situer nos actions et nos dons dans la perspective du temps, de considérer à bon escient nos succès et nos erreurs. La souple science de la continuité de notre propre formation, de l'élaboration de notre art et de la construction de notre pays. Dans un endroit du monde où les ressources ne manquaient pas, ni le courage, dans un endroit où il a fallu, fréquemment, tout recommencer, le sentiment d'appartenir à une architecture sociale et spirituelle, de partager les buts vers lesquels notre Patrie s'avance, avec calme et persévérance, est un sentiment précieux.

ASPECTS DES ARTS GRAPHIQUES CONTEMPORAINS

par AMELIA PAVEL

Une culture florissante, ce n'est pas seulement le nombre et la valeur des œuvres ou bien des personnalités artistiques qui l'attestent; la variété des préoccupations et des genres abordés, l'insinuation de l'art dans tous les domaines de la vie en constituent des manifestations tout aussi expressives. On peut affirmer à ce sujet que dans l'art roumain de ces dernières décennies, des mutations sont intervenues, décisives par rapport à la période antérieure, celle de l'entre-deux-guerres. A la brillante pléiade de peintres, de sculpteurs et de graphiciens qui, aux années 20 et 30, constituaient l'école d'art moderne roumaine — continuée de nos jours sur des coordonnées différentes, selon l'esprit contemporain — sont venus s'ajouter aujourd'hui les représentants de genres artistiques moins pratiqués par le passé ou propres à l'actualité.

Une riche tradition, comprenant des réalisations qui s'échelonnent le long d'un siècle et demi dans le domaine de l'illustration de livres, dans celui de l'art graphique militant et de la caricature en particulier, de même que dans celui du dessin de chevalet, a connu sous l'impulsion que lui communiqua le socialisme un essor qui, de pair avec une grande diversification, a permis à ces genres de s'encadrer parmi les formes de l'art majeur. Ont contribué au développement des arts graphiques, d'un côté l'engrenage plus poussé, et avec un caractère de programme, de l'artiste dans le social au cours de l'après-guerre, et de l'autre, l'apparition de toute sorte de procédés techniques nouveaux, qui permettaient aux graphiciens de renouveler leurs moyens d'expression et de les accorder à des expériences de vie et à des contenus spirituels, nouveaux eux aussi. Ce développement s'est fait petit à petit. Dans une première étape, concentrée particulièrement sur l'affiche, la caricature et le dessin de chevalet, auxquels est venue bientôt s'ajouter l'illustration de livres, les arts graphiques ont assumé aussi catégoriquement que possible les tâches éducatives qui incombaient à l'art dans les conditions du nouveau régime. Les œuvres de maîtres appartenant à la génération plus âgée, à celle en pleine maturité ou à celle déjà formée, tels que Aurel Jiquidi, auteur du cycle 1907, et Iosif Ross, portraitiste d'une grande acuité dans le domaine de la caricature; les dessins, les aquarelles et les gravures d'une infatigable vivacité de Mariana Petraşcu; les cycles de dessins inspirés de la vie des paysans du Maramureş, transfigurée par des accents d'un vigoureux fantastique dans la vision de Vasile Kazar; les gravures d'un sévère réalisme de Gheorghe Ivancenco; les poétiques paysages industriels de Vasile Dobrian; les scènes de la vie des enfants de villageois gravées par Ana Iliuţ; les affiches militantes de Iosif Cova et Iosif Molnar sur des sujets pris dans l'actualité politique ou touchant les mœurs, à l'instar des caricatures de Cik Damadian et Eugen Taru, parues dans la presse — ont tous joué un rôle important pour l'entretien d'un état d'esprit effervescent, constituant la chronique illustrée d'une période de grande tension révolutionnaire. C'est à la même époque qu'appartiennent les œuvres créées dans le domaine de l'illustration de livres par Ligia Macovei (illustration de poésies de Mihaï Eminescu), artiste qui, du fait de la finesse de son écriture et de son esprit d'observation, de sa vibrante émotivité, est particulièrement douée pour ce genre graphique, encore qu'elle en ait pratiqué d'autres avec succès. Tout aussi pénétrantes sont les illustrations de Florica Cordescu (*le Sourire de Hiroshima*, d'Eugen Jebeleanu), dont le graphisme pur, d'une grande élégance et souplesse, a enrichi le sens des livres qu'elle illustra.

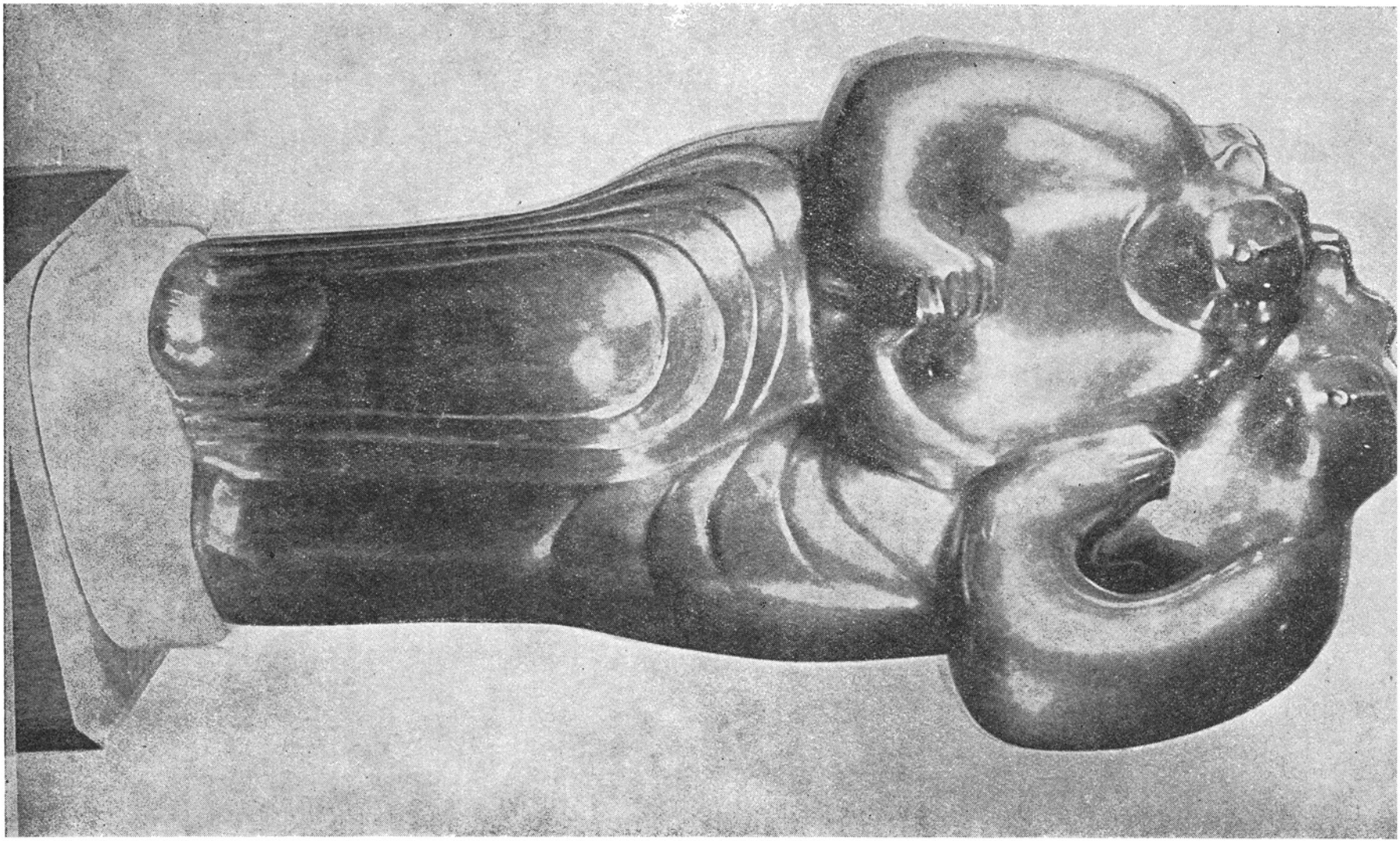
Par comparaison aux Salons de l'entre-deux-guerres, en noir et blanc, les expositions d'arts graphiques de ces dernières décennies se distinguent par l'accent particulier portant sur la gravure en tant que moyen de propagation du goût pour l'œuvre d'art originale. D'autres moyens d'encouragement sont également venus appuyer cette action: petites expositions de groupe, création d'ateliers bien outillés et de magasins de spécialité. Pendant ces années, de nombreux graphiciens ont été formés, qui aujourd'hui sont maîtres de leur métier, capables de conjuguer la justesse et la précision de l'expression aux élans de la fantaisie. Marcel Chirnoagă se montre préoccupé par les valences expressives et ornementales d'une héraldique nouvelle; Done Stan et Tiberiu Nicorescu cultivent une image de composition complexe, à effets visuels puissamment soutenus aussi par l'emploi de techniques mixtes; chez Harry Guttman on trouve l'influence de la vision cinématographique, voire « radiographique », mise au service d'un tempérament enclin à l'expressionnisme; après une longue expérience dans le domaine de l'illustration de livre (dont les illustrations pour les œuvres de Ion Creangă et celles de Bertholt Brecht sont considérées comme des valeurs consacrées du genre), Geta Brătescu pratique la linogravure avec un sens raffiné pour la transposition dans l'irréel, dans le monde des songes, pour l'évocation des intérieurs et des images d'objets. L'illustration des livres est un domaine dans lequel excellent Benedict Gănescu (*Gargantua et Pantagruel*, de Rabelais), dont le style constructif, avec des racines dans la caricature, véhicule une subtile ironie, et Val. Munteanu, attiré surtout par la mise en page pittoresque, truculente, appropriée à la couleur locale du texte (*Comédies*, de Shakespeare).

Aux côtés des genres graphiques traditionnels — et l'affiche est aujourd'hui de leur nombre — ont pris une grande ampleur les genres graphiques appliqués, publicitaires, et le « design » tant apprécié, à destination industrielle et d'environnement. Le développement, dans la vie citadine moderne, de milieux à action audio-visuelle, ou uniquement visuelle, intense, a conduit, dans les

arts plastiques roumains, à l'essor ou à la métamorphose de certains genres. Le domaine tout entier de l'art monumental, comprenant la peinture, la sculpture et les arts décoratifs, conçus en tant que parties de grands ensembles architectoniques et d'urbanisme, connaît une efflorescence qui n'a, même dans le proche passé, qu'un fort modeste correspondant. De la décoration de certaines Maisons de la Culture de Bucarest, aux grandes réalisations de ce genre dans la zone du littoral de la mer Noire — mosaïques et sculptures auxquelles ont collaboré des équipes de peintres et de sculpteurs au nombre desquels Ion Nicodim, V. Almăşanu, V. Blendea, Sabin Bălaşa, artistes ayant une vocation marquée pour les œuvres monumentales — et jusqu'aux ensembles de sculpture réalisés par des artistes appartenant à toutes les générations, le bond effectué dans la modernisation et l'adaptation de la conception de ce qui peut constituer aujourd'hui une synthèse entre le paysage naturel et celui architectural est fort grand. D'autres ensembles (à Jassy — Place de l'Union, à Suceava, à Galaţi — dans le quartier de Ţiglina) mettent en valeur les qualités picturales des mosaïques, ressuscitées, après des siècles, avec des significations nouvelles. Des ensembles de sculpture monumentale, tel celui dédié au soldat roumain, à Moïseï, dans le Maramureş, œuvre de Geza Vida, sont l'expression d'une vision moderne, pathétique, de l'implantation de l'œuvre d'art dans la nature, expression d'autant plus frappante que l'implantation a été réalisée dans une région qui abonde en monuments d'art populaire sis dans un cadre naturel. L'art monumental n'en reste pas pour autant réservé aux institutions culturelles et aux lieux d'agrément. La fabrique « Carbochim » de Cluj, par exemple, ornementée par Zoltan Kovacs, des hôpitaux, des bureaux de poste, des écoles, des jardins d'enfants, des magasins, constituent des occasions pour élever l'expérience visuelle quotidienne au niveau d'une expérience artistique. Cette tendance transparaît également dans les études d'implantation d'ensembles ambiants modernes soit dans des parcs — par exemple dans celui de Herăstrău, à Bucarest, où une exposition permanente de sculpture contemporaine offre, à l'encontre de l'emplacement traditionnel de sculptures dans les parcs, une dynamique sténique des contrastes —, soit dans des villes, à l'aide de projets d'ensembles complexes, conçus dans l'idée de retenir notre attention pour nous soustraire à la monotonie de l'urbanisme traditionnel. C'est le cas pour la zone du Théâtre National et de l'Hôtel Intercontinental « Bucureşti », ou pour celle de l'auberge de Manuc, qui évoque le Bucarest du XIXe siècle, zones caractérisées toutes les deux par une mise en place moderne des éléments de pittoresque monumental. Dans le cadre de préoccupations pareilles, les arts décoratifs et appliqués acquièrent non seulement des fonctions nouvelles, mais aussi des sens inédits. Pratiqués dans des formes conséquentes, et particulièrement dans le cadre du mouvement d'avant-garde du groupe réuni par la revue « Contemporanul » entre 1920 et 1930 — quand on signala des expositions conçues dans le sens d'une intégration de ces arts dans le cadre architectural, donc de l'obtention d'un « style » de l'aspect de quotidien — les arts décoratifs n'ont formé l'objet de préoccupations soutenues, de la part des artistes aussi bien que de celle des autorités, qu'au cours des dernières décennies. D'amples expositions d'art décoratif ont présenté des tissus et des objets en verre, céramique et bois. S'inspirant souvent des vieux motifs et des traditions artisanales, repris dans des formes nouvelles, adaptés à leur rôle fonctionnel dans une ambiance moderne, partant d'autres fois de formes expressives inédites, propres au matériau respectif, et empruntant à l'œuvre, au-delà de son destin fonctionnel, une présence esthétique indépendante, les produits de l'art décoratif contemporain roumain ont connu le succès. Les noms d'auteurs de tapisseries, tels ceux de Mimi Podeanu, Gabriela Stoïchiţă, de céramistes — Patriciu Mateescu et Costel Badea — du sculpteur en verre Zoë Băïcoïanu, sont connus même au-delà de nos frontières. A mentionner que nombre de peintres et de graphiciens consacrent eux aussi, en partie, leur activité à la tapisserie; c'est le cas de Geta Brătescu, de Ion Nicodim — auteur de la grandiose tapisserie *Cantique de l'Homme*, inspirée du poème prométhéen du même titre de Tudor Arghezi —, de Pavel Codiţă, etc. A la frontière de la sculpture et des arts décoratifs se situe « l'art de l'objet ». George Apostu, et surtout Ovidiu Maïtec et Iliescu-Călineşti, Paul Vasilescu et de nombreux jeunes artistes, de même que certains peintres — Petre Achitenie — ou graphiciens — Dietrich Sayler, ainsi que d'autres représentants du mouvement cinétique de la ville de Timişoara, construisent des « objets » non-figuratifs, destinés à une ambiance spatiale moderne.

Le principal trait caractéristique de la vie artistique roumaine actuelle, constamment en ébullition, signalée comme une indubitable présence dans le cadre de la vie artistique internationale, est le fait qu'elle se déroule et s'épanouit dans l'ambiance créatrice entretenue par l'esprit humaniste de l'art dans la Roumanie socialiste.

Sculpture de IOANA KASSARGIAN



Traits caractéristiques de l'architecture roumaine ancienne et moderne

par GH. SĂSĂRMAN

Depuis les temps les plus reculés, la Roumanie a vu se développer sur son territoire une riche vie sociale, dont les témoignages, survivant à une histoire tourmentée, se sont conservés jusqu'à nos jours. Les monuments d'architecture roumains, édifiés au fil de plus de deux millénaires, composent une galerie significative pour la destinée de ce pays, situé au carrefour de l'Orient et de l'Occident, du Nord et du Sud. La synthèse de la culture autochtone avec des éléments venus d'ailleurs est suffisamment illustrée même par une sommaire énumération des moments les plus importants de l'évolution architectonique de ces lieux. Il y a eu d'abord les citadelles daces — ce que l'on nommait les montagnes fortifiées — et, au bord du Pont-Euxin, les *polis* grecs (Histria, Callatis, etc.) avec leurs temples et leurs *agora*. Les guerres daco-romaines ont ouvert la voie à la colonisation latine, aux constructions du génie, aux citadelles, aux camps fortifiés et aux villes fondées par les vainqueurs mais habitées par une population qui, avec le temps, allait donner naissance au peuple roumain. Il y eut ensuite l'irruption dévastatrice des peuples migrateurs, auxquels seuls quelques vestiges d'architecture, dans le Sud-Est du pays, ont résisté. Le début du second millénaire de notre ère a été témoin de l'éclosion des Etats féodaux roumains. Les trois formations étatiques — Transylvanie, Valachie et Moldavie — évoluent dans des chemins parallèles mais distincts, dont les particularités ont laissé leur empreinte également sur l'architecture: prolongation — dans des formes locales — des styles de l'Europe occidentale pour les constructions transylvaines; une architecture post-byzantine évoluant vers une formule originale, sur laquelle les influences occidentales, souvent transmises par des moyens tortueux, ont joué le rôle de catalyseur venu à propos — pour les bâtiments valaques et moldaves. La communauté ethnique et de langue des trois principautés, les échanges étroits — y compris en matière d'architecture — l'identité de la souche initiale du style furent cause que, au-delà des différences de surface, un fonds commun fut constitué, caractérisé par la sobriété, la suprématie des pleins sur les vides, le raffinement des proportions, le sens de la couleur, le permanent rapport à l'homme, l'art d'inscrire l'édifice dans le paysage, l'harmonie avec la nature. Au fond, ce sont ces mêmes éléments qui confèrent son caractère spécifique à une architecture populaire d'une remarquable unité, brillamment représentée sur le territoire de la Roumanie tout au long d'une évolution millénaire. Des témoignages éloquents du développement dans les principautés roumaines d'une architecture originale, d'une valeur artistique reconnue, nous sont offerts par les monastères et les églises de la Moldavie septentrionale (Voroneţ, Suceviţa, Moldoviţa, Neamţ, Humor, Dragomirna, Putna, l'église des Trois-Evêques de Jassy, etc.), les monuments d'art féodal de Valachie (monastères de Curtea de Argeş, Cozia, Tismana, Horezu, le Palais Brancovan de Mogoşoaïa, les manoirs fortifiés du nord de l'Olténie) ainsi que par les vestiges d'architecture paysanne de Transylvanie (églises de Densuş, Streï, citadelles paysannes dans les régions de Hunedoara, Haţeg, Sibiu, Bîrsei, Braşov-Prejmer).

A mesure que se réalisaient les aspirations d'unité nationale du peuple roumain, à partir de la seconde moitié du siècle dernier, une polémique s'engageait, dans l'architecture professionnelle, entre les tendances à adopter — plus ou moins exactement les courants éclectiques, académiques et, finalement, modernes, d'origine occidentale, d'une part, et les tentatives d'un groupe d'enthousiastes, promoteurs d'une architecture nationale, inspirée des monuments du passé, d'autre part. (Rappelons parmi ceux-ci, des architectes tels que Ion Mincu, Al. Orăscu, Cantacuzino.) N'arrivant pas, à de rares exceptions près, à dépasser le niveau d'une extrapolation « romantique », décorative en son essence, l'école nationale recula de plus en plus devant la pression exercée — dans le monde entier — par l'architecture de l'époque. Mais aussi pendant l'entre-deux-guerres, l'architecture roumaine réussit à s'affirmer du point de vue de l'originalité moderne, de l'art de se fondre dans le paysage national et urbain et cela grâce aux ouvrages de maîtres reputés comme Duiliu Marcu, Petre Antonescu et autres.

Durant le dernier quart de siècle, l'architecture roumaine a accusé une évolution significative: au bout de quelques années d'expérimentation d'un art monumental onéreux, étranger aux tendances de l'architecture nationale, après une autre étape de retour en arrière, caractérisée par un manque de discernement à l'égard d'un style moderne d'une certaine monotonie rien moins qu'encourageante, les architectes roumains se sont engagés dans la voie d'une architecture authentique, dépourvue d'ostentation, cherchant — en accord avec la politique culturelle du Parti Communiste Roumain — à mettre en valeur les éléments substantiels du spécifique national et local. A présent, la nouvelle formule commence à porter des fruits. A côté des grands ensembles urbains — immeubles d'habitation, complexes commerciaux, établissements d'enseignement et autres — on voit apparaître, dans les villes, des monuments et des places représentatives, d'une haute tenue architectonique, appelés à servir de cadre à la vie civique, toujours plus intense dans la Roumanie de nos jours. Si, en ce qui concerne les programmes massifs de construction, qui constituent à présent la note dominante dans l'ensemble, le principal souci de ceux qui sont chargés de l'élaboration des projets se

porte sur la standardisation, l'élément préfabriqué, l'industrialisation, c'est-à-dire sur les procédés y afférents, ce sont les pièces uniques qui font l'objet de la plus plus grande attention quant à l'expression et aux fonctions artistiques; dans les deux cas, cette orientation est gouvernée par les nécessités sociales. Le problème de la mise en valeur de la tradition architecturale, des traits positifs des monuments nationaux historiques et populaires prend aujourd'hui — sous le règne du socialisme — une nouvelle signification dépassant le stade de l'imitation des réalisations de l'ancienne école nationale. En ce sens, l'architecture populaire est élevée au rang de modèle, à suivre non en ce qu'elle représente pour l'extérieur, mais dans tous ses détails concernant la philosophie de l'architecture, l'attitude du maître anonyme à l'égard de son œuvre, ses conceptions en matière d'agencement par rapport à l'environnement.

Une place à part doit être réservée dans le panorama de l'architecture roumaine contemporaine aux bâtiments industriels, aussi bien en raison de la grande part qu'ils prennent dans le volume total des investissements, que de leur valeur, de leur apport considérable à la définition de l'image globale des centres urbains. Comme il s'agit, dans l'architecture industrielle plus que partout ailleurs, d'un programme d'intérêt public, on y a appliqué plus d'une fois, de façon expérimentale, les méthodes les plus récentes de construction. A de nombreux points de vue, cette architecture occupe une position d'avant-garde, de station-pilote. Ce rôle lui a été assigné lorsqu'on s'est aperçu qu'un certain nombre de bâtiments accusaient des exagérations esthétisantes, en contradiction avec l'efficacité caractéristique de l'industrie et c'est pour mettre un terme à cet état de choses que l'on a changé de manière, rendant ainsi possible la conjonction harmonieuse d'une conception fonctionnelle marquée et d'une exécution rapide, moderne.

L'organisation de l'espace représente un processus hautement généralisé, visant des objectifs majeurs — politiques, sociaux et économiques — et qui de ce fait compte parmi les attributs les plus importants de tous les pays. Des composantes essentielles de l'organisation de l'espace — la planification physique et l'architecture — ont assimilé ces objectifs fondamentaux, leur assignant une position centrale parmi leurs propres points de repère. Voilà justement pourquoi les programmes élaborés, les décisions et les recommandations des instances de direction du Parti Communiste Roumain et de l'Etat socialiste éveillent un puissant écho parmi les architectes roumains. Ils agissent non seulement sur la conscience civique des architectes, mais aussi sur leur conscience professionnelle, comme l'expression concentrée d'une haute tenue, de l'impératif social même. Une telle orientation explique l'évolution ascendante, les succès prestigieux de la nouvelle architecture de Roumanie.

Considérant de plus près le champ d'activité de cette profession fertile, essayons d'en déchiffrer le propos social. L'une des caractéristiques les plus remarquables de l'architecture roumaine actuelle révèle une orientation délibérée, toujours plus accentuée vers la création d'ensembles, ce qui est également, à l'heure présente, le cas des autres écoles d'architecture contemporaine du monde. C'est un fait aujourd'hui reconnu que l'urbanisme représente l'une des catégories essentielles du siècle; l'architecture elle-même se préoccupe en premier lieu, de nos jours, du rôle primordial dévolu à la localité dans son ensemble. Récemment a été instituée la Commission centrale de planification physique, ce qui reflète le but poursuivi par le Parti Communiste et le gouvernement roumains quant à l'aménagement du territoire et des localités, but vers lequel a toujours tendu tout le processus de l'édification du socialisme. C'est ainsi que, dès 1948—1949, furent élaborés des projets de planification physique à l'intention des 187 villes existant à l'époque. A la suite de la réorganisation administrative du territoire de 1968 (qui concacrait sa division en 39 départements), les travaux de planification physique ont reçu une nouvelle impulsion. Jusqu'à 1970 on a réactualisé, dans une vision modernisée, les ébauches d'aménagement de 17 municipalités — sur un total de 47 — ainsi que de 155 villes — sur un total de 189. On a élaboré des esquisses pour environ 650 villages et des études globales de planification physique pour 15 départements. En outre, on a fixé de nombreux détails d'aménagement urbain, des ensembles d'immeubles d'habitation, des zones industrielles, la réorganisation de certains quartiers centraux et l'emplacement des équipements socio-culturels les plus importants (Maisons de la Culture, théâtres, salles de concert, complexes sportifs, établissements d'enseignement, etc.).

A présent, les architectes travaillent à la mise au point du projet de Programme national de planification du territoire et des différentes localités. Cependant, on peut déjà préciser certaines données générales relativement à la poursuite de l'action décrite ci-dessus. Parmi les plus vastes objectifs, on compte la reconsidération de tous les projets d'aménagement, conformément aux dispositions du Plan quinquennal 1971—1975; l'élaboration, d'ici à 1973, des études de planification physique du territoire et des localités, dans le cadre du prochain plan quinquennal 1976—1980 et l'élaboration d'une étude de synthèse sur la totalité du territoire. Tous ces éléments de progrès touchant à l'organisation du territoire, de l'espace urbain et rural représentent les signes d'évidentes transformations qualitatives dans la vie des villes et des villages roumains, d'une irréversible métamorphose du confort matériel et spirituel de l'homme de la rue.

L'une des caractéristiques démocratiques de l'activité dans le domaine de la planification physique est la pratique légiférée de soumettre tout programme ou projet à un large débat public — pratique que la

politique du Parti Communiste a instaurée dans tous les domaines importants de la vie sociale du pays. Fin 1970, par exemple, une exposition a été ouverte dans les salles de l'Ecole d'Architecture « Ion Mincu » de Bucarest, exposition où figuraient les principaux points du projet d'aménagement de la capitale. En même temps que l'exposition ouvrait ses portes, on organisa une discussion dans les journaux, à la Radio et à la Télévision. Les réflexions figurant dans le cahier des remarques de l'exposition, parues ensuite dans les pages des journaux et des revues, aux émissions radiophoniques et télévisées ont été prises en considération lors de l'amélioration du projet initial, autant en ce qui concerne les problèmes d'urbanisme que la construction d'importants équipements spéciaux.

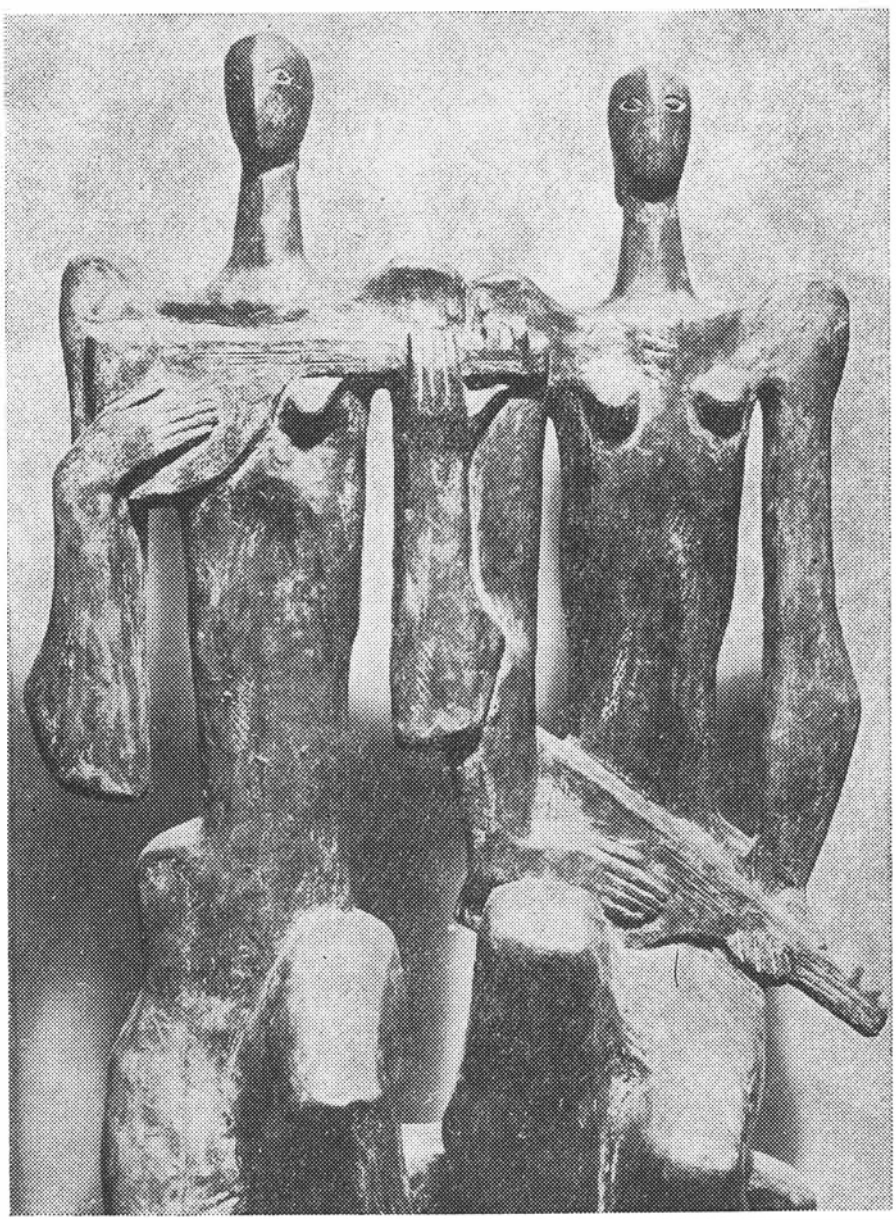
L'un des exemples les plus typiques des effets de la planification physique est constitué par le littoral roumain de la mer Noire, qu'un grand nombre de touristes européens et du monde entier ont visité. Là, sur une côte de 50 km de long, s'est développé, au cours des dix dernières années, un système de stations touristiques qui peuvent servir de modèle pour une organisation complexe de l'espace, pour une intégration de l'architecture dans le paysage, pour la mise en valeur du potentiel naturel et historique. L'essor pris par les stations du littoral a permis l'élévation du niveau de vie des habitants d'une région autrefois arriérée; dans ces parages sont apparues en un bref laps de temps, de nouvelles localités possédant une personnalité architecturale et urbaine prononcée. Des noms tels que Mamaïa, Eforie, Mangalia ou ceux de micro-stations comme Neptune, Jupiter et Vénus (génériquement dénommées Mangalia-Nord) jouissent d'une renommée internationale.

Bien que ne représentant que des cas isolés — le réseau des localités de Roumanie étant déjà assez dense — on a fondé, au cours de ces vingt dernières années, quelques nouvelles villes, action déterminée par les transformations dues au processus de l'industrialisation, à la dynamique de l'essor économique. Les villes neuves *Victoria* et *Gheorghe Gheorghiu-Dej* doivent leur existence à de puissants centres de l'industrie chimique; celle de *Motru*, à l'inauguration d'un bassin houiller; quant à *Orşova-Nouă*, c'est une anciene localité que l'on a dû changer de place en raison de la formation de l'immense lac d'accumulation de la centrale hydro-électrique des Portes de Fer sur le Danube. Architectes et urbanistes ont également apporté une importante contribution à la reconstruction des villes existantes qui, pour la plupart, sont aujourd'hui méconnaissables. Des centaines d'objectifs industriels, de constructions afférentes aux transports, de silos et d'entrepôts, constituent la base économique d'un intense processus d'urbanisation, dont les effets immédiats sont visibles dans la réalisation du programme socio-culturel de masse: logements, écoles, complexes commerciaux, sanitaires, culturels et autres. Un accent tout particulier a été posé — dans le développement des villes, action à laquelle la supériorité écrasante de la propriété publique du terrain urbain garantit les meilleures conditions — sur l'exploitation rationnelle du terrain à bâtir, sur la conservation du fonds locatif existant, sur un échelonnement judicieux de la surface disponible et des investissements.

La construction d'immeubles d'habitation accuse un essor impétueux: si, pour le quinquennat 1966—1970, on avait prévu la construction — aux frais de l'Etat — de 300.000 appartements (chiffre sensiblement dépassé), le quinquennat actuel vise au chiffre de 500.000. Si — il y a quelques années — on employait un nombre restreint de projets-standard, on a établi désormais plusieurs degrés de confort et, pour chacum d'eux, des solutions diverses. Par ailleurs, le grand volume des travaux a déterminé une industrialisation de plus en plus poussée de l'exécution, la mécanisation des chantiers de construction, l'utilisation d'une technologie moderne (telle que la préfabrication des grands panneaux portants, le coulage de coffrages glissants ou métalliques plans et spatiaux, etc.). On réalise des ensembles complexes de logements, pourvus de tout l'équipement édilitaire requis et comprenant toutes les dotations socio-culturelles répondant aux conceptions du confort urbain, aux exigences de notre époque, et qui tient compte des développements ultérieurs conformément aux prévisions des études sociologiques, démographiques, etc.

L'application des programmes publics s'accompagne de la construction de certains ensembles urbains représentatifs comprenant, à Bucarest, des édifices monumentaux tels que: l'Aéroport d'Otopeni, le Palais de la Télévision, l'Ecole Polytechinque, le Théâtre National et l'Hôtel « Intercontinental »; les Maisons de la Culture de Suceava, Baïa Mare, Buzău, Oradea, Galaţi et Ploïeşti; les théâtres de Craïova et de Tîrgu Mureş; les Sièges administratifs de Constanţa, Piteşti, Botoşani, Baïa Mare, Bistriţa, Tîrgu Jiu, Reşiţa et d'ailleurs, qui constituent autant d'exemples de la conception architecturale roumaine contemporaine. Tous ces objectifs ont permis — notamment dans les chefs-lieux de département — de réaliser des places centrales remplissant une fonction civique prononcée, d'organiser des espaces urbains d'un caractère marqué. C'est dans ce contexte que se dessinent les traits originaux de l'architecture roumaine, qui est en train de forger son harmonie spécifique dans le concert de l'architecture universelle.

MUSIQUE



ION IRIMESCU:
Duo (détail)

« TABLEAUX D'UNE EXPOSITION » DE LA MUSIQUE ROUMAINE

par VASILE TOMESCU

Confiant à la musique les secrets les plus profonds de son âme, de la sagesse sereine de la ballade de « l'Agnelle » jusqu'au dramatisme ténébreux du chant funèbre, de l'exubérance fougueuse des « Petits chevaux » et de « l'Alouette » jusqu'au sentiment de la dignité nationale qui caractérise les chants dédiés aux illustres voïvodes d'autrefois, Etienne le Grand ou Michel le Brave, ou à l'héroïsme des luttes récentes pour la liberté sociale et nationale, le peuple roumain n'a cessé d'affirmer sa croyance dans la valeur éthique et esthétique de l'art des sons.

L'étude des 80.000 enregistrements folkloriques rassemblés aujourd'hui par l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de Bucarest témoigne de la transmission et de la transposition en des formes originales déterminées par la structure de la langue et la facture psychique spécifique du peuple roumain, des caractéristiques de mode, de rythme, de construction, des chants et danses anciens tels qu'ils se présentent à la lumière des monuments musicaux recueillis dans l'antiquité. Les chansons enfantines, par leur structure « oligochorale », les anciens chants rituels préchrétiens reliés au folklore pastoral, révèlent l'existence de certaines formes prépentatoniques, à côté des types variés de structures modales pentatoniques et heptatoniques hérités des anciens modes mais qui acquièrent dans le folklore roumain une physionomie caractéristique. Le phénomène du syncrétisme, qui engendre dans l'art populaire, d'après des lois communes, la poésie, la musique et la danse, revêt, dans le chant et la danse roumains, des aspects très divers, étroitement inspirés par l'organisation *giusto*, *parlando rubato*, le système *aksak* du rythme à constitution symétrique, ou les principes de la monodie libre, d'improvisation, pourvue d'un genre spécifique d'émission vocale ou de technique instrumentale. L'unité des caractéristiques d'expression et de langage s'affirme dans la grande diversité des genres, des dialectes, du spécifique d'époque. La générosité mélodique, la prédilection pour des mélopées au souffle large dont la substance qui se prête à l'improvisation révèle un profond raffinement de la construction monodique dans le chant vocal, une captivante vitalité rythmique, une grande fantaisie des couleurs instrumentales dans la musique de danse, voilà comment l'on pourrait définir le folklore musical roumain.

L'autre branche, aussi ancienne et riche en sources d'inspiration, qui alimenta la culture musicale dans les pays roumains, c'est le chant byzantin. L'existence, sur le territoire de la Roumanie, de monuments de la musique datant de la période de formation du peuple roumain (VIIIe — IXe s.), provenant de Byzance (tels que le « Lectionnaire évangélique » conservé à la Bibliothèque Centrale de l'Université de Jassy), de certains manuscrits des XIIe—XIIIe siècles (se trouvant à la Bibliothèque de l'Académie), d'autres manuscrits provenant des célèbres écoles des monastères de Putna, Neamtz, Suceava ou de Bucarest (XVe—XVIIe s.), ainsi que l'affirmation d'une science poussée en ce domaine, légitiment l'intégration de la musique roumaine dans l'histoire de la culture artistique inaugurée par le Moyen Age européen. Mentionnons, à cet égard, les ouvrages à caractère théorique et les recueils de chants élaborés par les anciens chantres dans les monastères roumains, tels que Eustaţie, Filotei, aux XVIe—XVIIIe siècles, puis, au XIXe siècle, à Vienne, par Macarie, et à Bucarest par Anton Pann. La culture musicale roumaine établit des contacts avec l'Occident et l'Orient au XVIe siècle, grâce à l'activité de l'humaniste Ion Căianu, auteur d'un recueil réputé, le *Codex Caioni*, contenant des mélodies d'époque, parmi lesquelles figurent des pièces roumaines, ainsi qu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, grâce à la contribution d'un prince érudit, Dimitrie Cantemir. Membre de l'Académie de Berlin, auteur de compositions, recueils et traités sur la musique orientale, Cantemir a marqué de son génie la culture musicale roumaine, ses ouvrages imprimés à Berlin, Hambourg et Paris, et en particulier sa *Descriptio Moldaviae* contenant d'intéressants témoignages relatifs à la culture musicale roumaine de l'époque. D'autres chroniqueurs roumains et étrangers (tels que Fr. J. Sulzer dans *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, Vienne, 1781) relèvent la grande activité musicale déployée dans le milieu rural, dans les cours seigneuriales et princières, activité préludant à l'essor que la culture roumaine allait enregistrer dans ce domaine au cours du XIXe siècle.

Le XIXe siècle a été marqué, dans l'histoire de la Roumanie, par des événements fondamentaux tels que les mouvements révolutionnaires de 1821 et 1848 qui, stimulant la vie sociale et politique, ont préparé l'Union des Principautés Roumaines (1859) et la proclamation de l'indépendance, à la suite de la guerre de 1877. La culture nationale, facteur actif au cours de ces événements, a connu, au siècle dernier, une évolution favorable au développement d'une facture originale et des modalités de style, dans tous les domaines de l'art. En ce qui concerne la musique, le XIXe siècle a consacré la symbiose de l'enseignement artistique et du mouvement théâtral lyrique, phénomène concrétisé par l'activité de la troupe permanente d'opéra représentée par une pléiade de chanteurs roumains de renom mondial. Mentionnons, pour exemple, Hariclea Darclée, première interprète du rôle de Floria de la *Tosca*, Elena Teodorini, etc. A la même époque s'affirment également l'art d'interprétation, la musique symphonique et de chambre, ainsi que le mouvement choral.

Dans le domaine de la création, le XIXe siècle occupe, dans l'histoire de la musique roumaine, la place d'une étape préliminaire. Les débuts, mar-

qués par des recueils et transcriptions harmonico-orchestrales de mélodies populaires à l'usage du théâtre, ont préparé l'apparition des ouvertures, rhapsodies, « Rondes symphoniques », ballades, vaudevilles et opérettes. En 1869, G. Stephănescu a composé une *Symphonie en la*, témoignant d'un métier consommé; au cours des décennies suivantes, Eduard Caudella et Constantin Dumitrescu ont réalisé des opéras, concertos et morceaux de musique de chambre. Les créations les plus réussies de cette période, inspirées par les thèmes socio-patriotiques, remplissaient surtout une fonction éducative. Le style de ces dernières s'appuyait sur les principes de l'harmonie académique de type classique ou romantique, échafaudée sur le dualisme majeur — mineur, relativement convenable pour les cadences d'origine folklorico-urbaine auxquelles les compositeurs accédèrent à cette étape. A la suite d'une phase d'accumulations successives, l'école musicale roumaine marque vers la fin du siècle, grâce à l'élargissement de l'aire savante du trésor folklorique et à l'assimilation des nouvelles tendances de la musique européenne, une orientation très nette vers les valeurs inédites du folklore paysan, d'une intégrale authenticité d'expression et de structure. En publiant en 1889 *12 mélodies nationales, recueillies, harmonisées et arrangées pour chœur mixte et piano*, G. Musicescu dévoile, pratiquement et théoriquement, un monde sonore nouveau et vigoureux, celui du modalisme spécifique du folklore roumain. Ses efforts pour déchiffrer — efforts concomitants à ceux des écoles russe, slovaque, hongroise — les voies spécifiques de transposition harmonique des ressources modales du folklore villageois sont repris et portés à un plan supérieur dans la création chorale de D. G. Kiriac. Ce musicien a manifesté des tendances qui allaient devenir fondamentales pour l'expression harmonico-modale de la mélodie issue de la conception monodique spécifique du folklore roumain.

Déterminant le moment d'intégration de l'école roumaine moderne dans la création universelle, le *Poème roumain* pour orchestre (1897), premier *opus* consacré de Georges Enesco, ainsi que ses deux *Rhapsodies roumaines*, réalisées en 1901, ont constitué la première et brillante concrétisation d'un programme esthétique destiné à « rassembler sous le même toit toutes les activités musicales et autour de la même pensée tous les disciples de la musique » — selon la formule du manifeste élaboré lors de la constitution, au début de la troisième décennie, de la Société des Compositeurs Roumains. L'apport d'Enesco, sur le plan de la création, de l'activité d'interprétation et socio-culturelle, a été décisif, quant à l'affirmation et à l'orientation de l'école roumaine à partir des premières décennies du siècle. Constituant, aussi bien pour les générations de précurseurs encore en activité que pour les jeunes générations montantes de compositeurs, l'incarnation superlative de la puissance de synthèse et d'affirmation originale, de l'exigence envers soi-même et de la générosité envers ses collègues, du patriotisme musical et de l'art de son siècle, Georges Enesco a été le promoteur d'une école douée d'une large vision esthétique, un pédagogue qui payait d'exemple, une puissante personnalité dont le but suprême était le bonheur de l'humanité. Sa création majeure le consacre comme un infatigable militant pour le progrès de la société roumaine, pour la connaissance et le rapprochement des peuples par le truchement des valeurs spirituelles. Les moments les plus significatifs de son activité sont autant d'étapes importantes de l'histoire de la culture roumaine, de la participation de celle-ci au progrès du peuple. Une chronologie de la vie et de l'activité d'Enesco ponctue en même temps les événements de la culture moderne de Roumanie. Fils du terroir, « paysan du Danube », comme l'a nommé José Bruyr, Enesco a véhiculé partout, avec lui-même, l'expression élevée du mode de réflexion et de sensibilité propre à ses compatriotes. « Quand je vois qu'on fait ici quelque chose pour mon pays, j'ignore la fatigue »; c'est ainsi que le musicien expliquait son attitude à l'égard du peuple auquel il appartenait ainsi qu'à l'égard de l'humanité. « J'ai mis toute ma vie, sans réserve, au service de l'art, et mon art à la disposition du monde entier. Toutefois, le monde doit connaître mon pays tel qu'il est. Partout, où que j'aille, je n'oublie jamais que c'est mon premier devoir. »

Educateur artistique du peuple, à une époque où le système social de Roumanie ne favorisait guère de telles initiatives, Enesco a popularisé les beautés de la musique, en tant qu'interprète, non seulement dans les centres culturels qu'il a rehaussé de son prestige mais également dans de nombreuses petites localités jusqu'alors privées des lumières de la culture. Ayant fondé et subventionné, grâce aux fruits de son labeur artistique, le Prix national de composition (1913) qui porta glorieusement son nom pendant des dizaines d'années, le grand musicien, stimulant les jeunes talents créateurs, se rendit pendant la première guerre mondiale au chevet des blessés, puis, la paix revenue, conduisit avec abnégation l'ensemble du mouvement musical national, dirigeant de mémorables concerts, des spectacles d'opéra, soutenant des manifestations de musique de chambre en compagnie de nombreux compositeurs dont il stimulait les efforts créateurs. Les « Symphoniques » réalisés sous l'égide de la Philharmonie de Bucarest, de l'orchestre de la Radiodiffusion, de l'orchestre fondé par lui à Jassy, les concerts de violon, les récitals et concerts symphoniques roumains en première audition, la collaboration avec des musiciens roumains de réputation mondiale tels que le pianiste Dinu Lipatti, les conseils donnés directement aux compositeurs et interprètes — constituent autant de témoignages de l'abnégation avec laquelle Enesco a contribué à la diffusion de la culture de son pays.

Toutefois, c'est sur le plan de la création que se situent les coordonnées plaçant la figure d'Enesco à la cime de la culture roumaine. Le grand mérite du musicien à cet égard est d'avoir réussi, comme peu de chefs d'école y sont parvenus, à ouvrir la voie à l'ascension large des générations futures. Le caractère profondément novateur des solutions adoptées par Enesco dans la définition de la structure de sa propre création et de la structure de l'école roumaine, loin de porter ombrage, a au contraire stimulé les découvertes parallèles et ultérieures

opérées par des générations de successeurs qui ne cessent d'enrichir la physionomie de la musique roumaine moderne. De la confluence des sources de l'école autochtone et de certains courants venus de l'étranger a été édifié, degré par degré, à la lumière féconde de la synthèse et des innovations accomplies par Enesco, l'édifice de l'école musicale roumaine. Sur le socle solide du folklore, Enesco a construit, après le *Poème roumain* et les *Rhapsodies*, la *Suite pour orchestre en do majeur, op. 9*, qui offre, dès 1903, la solution de la potentialité lyrique d'un intense souffle monodique des intonations de la « doïna », innovation estimée comme particulièrement hardie. Des créations telles que les trois *Symphonies*, *l'Octuor pour instruments à cordes*, *le Dixtuor pour instruments à vent* attestent la maturité croissante du compositeur, sa capacité de couler dans les moules consacrés par la tradition la substance mélodique populaire, ce ferment de l'expression originale, qui deviendra décisif dans la définition de l'art du compositeur. « Même si nous n'écrivons pas toujours dans un style spécifiquement roumain — explique Enesco au sujet de cette modalité moins directe d'affirmation du spécifique national, il y a tout de même quelque chose, dans nos pièces, qui nous différencie des autres. Mon *Octuor* pour instruments à cordes, que Kneisel (il s'agit du chef réputé de l'orchestre symphonique de Boston, protagoniste du quatuor portant son nom) a exécuté, tout le monde a senti qu'il venait de l'Est. Kneisel disait même: « . . . quand j'entends cet *Octuor*, cela me rappelle la Roumanie ». Avec la *II-e Sonate pour violon et piano op. 6*, au sujet de laquelle l'auteur précisait: « à partir de cette sonate, j'ai été vraiment moi-même » et surtout la *III-e Sonate pour piano et violon* « au motif populaire roumain » — 1926, Enesco transmet manifestement à ses contemporains, son credo de promoteur d'une création moderne d'essence roumaine originale. La profonde pensée poétique incluse dans les pages de ces œuvres, les moyens de construction absolument inédits du discours musical, la valeur novatrice acquise par les vertus traditionnelles de l'art instrumental populaire, ont déterminé les musiciens roumains, contemporains d'Enesco, à le porter au pinacle de l'« école musicale roumaine ». Des similitudes de conception et de style avec les œuvres ci-dessus apparaissent dans la *III-e Suite* dite « *Villageoise* » pour orchestre — 1938, la *Suite* « *Impressions d'enfance* » *pour violon et piano* — 1940, qui, inspirées par des rythmes et intonations suggérés par le folklore, approfondissent les modalités de structure du langage musical. Témoignant apparemment d'une exploration des valeurs du folklore urbain, avec lequel le grand musicien était venu fréquemment en contact, la création d'Enesco implique tout aussi instinctivement les aspects les plus caractéristiques de la pensée folklorique authentiquement paysanne, notamment par la transfiguration des éléments « parlando-rubato » du rythme d'improvisation libre de certains micro-intervalles spécifiques, de certains aspects d'hétérophonie décelés dans le substratum monodique populaire. De la transfiguration jusqu'à la quintessence des traits de l'art folklorique, reflété comme un écho indirect par la conscience d'Enesco, tel est l'échelon sur lequel se placent les sonates, les quatuors ainsi que la tragédie lyrique d'*Œdipe*, chefs-d'œuvre de l'art du compositeur. Enesco, déployant ici un vaste univers de sensibilité et de langage artistique, porte ces œuvres à une hauteur rarement atteinte dans des créations qui, illustrant brillamment leur époque, sont appelées à dépasser les limites de lieu et de temps entre lesquelles elles furent conçues.

La période de conclusion de la contribution créatrice énescienne se déploie sous le signe d'un amour fervent et indestructible pour sa patrie. «Je pense tout le temps à mon pays, je suis de tout cœur, à chaque instant, aux côtés de notre peuple. Je veux, dès que je serai rétabli, retourner dans mon pays », déclara-t-il à un journaliste, au cours de ses dernières années. Enesco a été et demeure présent en permanence dans la conscience de la culture nationale tout entière, et son œuvre, comme celle d'un Eminescu, d'un Luchian ou d'un Brancusi, demeure un exemple pour l'art roumain.

La *Symphonie de chambre*, le poème *Vox Maris*, l'opéra *Œdipe*, dans une version scénique roumaine appréciée également à l'étranger, toute la création d'Enesco imprimée, interprétée et étudiée avec assiduité par des spécialistes, éclaire aujourd'hui encore la voie pour toutes les générations. La culture musicale roumaine contemporaine place à la base de ses travaux le credo énescien d'affirmation libre et authentique de la personnalité créatrice, grâce à la mise en valeur des conquêtes de la tradition nationale et universelle. L'art du grand musicien roumain demeure vivant non comme un prolongement épigonique de la création d'un compositeur ou d'un groupe d'imitateurs, mais persistant, avec une continuité naturelle, dans la conscience de l'ensemble des musiciens roumains, portant ses fruits, de génération en génération, comme une semence douée des vertus d'une inaltérable jeunesse.

Nous avons vu que la transposition, dans l'esprit d'une profonde pensée poétique, des éléments parlando-rubato, du rythme d'improvisation libre de certains intervalles spécifiques (quart de ton, seconde augmentée, quarte augmentée), de certaines vertus d'hétérophonie décelées dans le substratum monodique populaire d'un art instrumental et orchestral doté de subtiles résonances folkloriques, caractérisaient l'art du grand Enesco. Des traits semblables se décèlent dans la création des compositeurs de son temps, compte tenu de la variété de styles affirmée dès la période comprise entre les deux guerres. Ainsi, Sabin Drăgoï adopte, dans son *Divertissement rustique* — 1928, dans le drame social-psychologique *le Malheur* ainsi que dans ses œuvres pour piano, une harmonie engendrée par la structure mélodique proprement dite, grâce à la superposition d'intervalles caractéristique (quartes, quintes, secondes) et une rythmique spécifique aux cantiques de Noël préconisant une forme de construction à variations. L'expression de la musique de Mihaïl Andricu est, à son

tour, axée sur la pensée symphonique de type classique, assimilée et recréée avec raffinement et talent dans un vaste cycle de symphonies et d'œuvres de musique de chambre. Une évolution complexe est marquée par l'œuvre de Mihaïl Jora, qui révèle un style original dans la suite *Panoramas moldaves* et surtout dans les quartettes, dans les ballets *Au marché*, *Demoiselle Mărîutza*, *les Libertins du vieux palais*, *Retour des abîmes* et ses « chants » si caractéristiques, présentant des similitudes avec l'art d'Enesco: utilisation des ressources d'une thématique inspirée d'un paysage commun: le paysage moldave, adoption du principe de la quasi improvisation, écriture orchestrale transfigurant l'art instrumental populaire, harmonie à large souffle, s'appuyant sur la mise en valeur du chromatisme modal. Les créations de Filip Lazăr et Dinu Lipatti, également inspirées du folklore national et de l'art néo-classique occidental, présentent une sorte de synthèse entre la musique française, Bartok et Enesco. Personnalité originale, Paul Constantinescu, s'inspirant de la vaste expérience d'Enesco — phrase lyrique généreuse, riche horizon modal, recours parfois au quart de ton — s'oriente avec fermeté vers un art caractérisé par la stylisation burlesque, satirique, du folklore urbain d'époque, dans un mouvement fluide (l'opéra *Une nuit orageuse)*, par le recours à une harmonie d'une vigoureuse essence modale puisant sa source dans les cadences byzantines et dans les structures heptatonales folkloriques, par le choix de rythmes originaux, plastiques, et la cristallisation d'un style original de création du concerto instrumental, de l'oratorio, de la suite. A leur tour, Zeno Vancea et Sigismund Toduță élargissent les coordonnées du style en adoptant une polyphonie linéaire reposant également sur un fonds modal, tandis que Theodor Rogalski, avec ses *Trois danses roumaines*, et ses ballades vocalo-symphoniques, Ion Dumitrescu avec sa *Symphoniette*, son *Prélude symphonique*, son *Concerto pour cordes*, Gheorghe Dumitrescu avec ses symphonies et ses oratorios, cultivent un art harmonico-orchestral plein de fantaisie, de plasticité lyrique, satirique et dramatique.

Les paroles prononcées par Enesco quelques décennies auparavant: « J'ai toute confiance dans les destins de la jeune musique roumaine. Nous avons suffisamment de talents chez nous, il ne leur manque que les encouragements et l'occasion de se manifester », ont pu prendre enfin leur véritable sens grâce aux conditions d'épanouissement de la culture réalisées par la Roumanie socialiste. La large sollicitude de l'Etat socialiste envers ses artistes, l'accroissement du prestige social et moral de l'artiste, l'impulsion continue vers le respect de la tradition et l'encouragement à l'innovation proclamés par l'esthétique marxiste, ont déterminé cette « véritable efflorescence de talents » annoncée par le grand Enesco.

La création musicale de la Roumanie contemporaine connaît effectivement l'essor le plus impétueux de toute l'histoire de l'art national. L'horizon de la musique roumaine, depuis la conscience d'une entière continuité avec la tradition jusqu'à celle d'une participation active aux grandes innovations artistiques de la seconde moitié du siècle actuel, s'affirme riche en talents et fécond en styles et techniques créatrices.

La diversité parfois déconcertante des recherches artistiques individuelles, l'immensité et la nouveauté des domaines d'investigation, les rapports inédits entre l'activité créatrice, interprétative et théorique, la pénétration des éléments techniques et des données de la science dans la pensée et la pratique musicale, l'évolution en général de la spiritualité contemporaine, contribuent à l'enrichissement ininterrompu du langage, à la stimulation des moyens de réalisation dans tous les genres. Ces traits nouveaux nuancent un certain caractère spécifique de la pensée et de la sensibilité des compositeurs roumains de toutes les générations et de tous les styles, leur « ethos » particulier saisi en permanence par les amateurs de musique roumaine du pays et de l'étranger. Nous faisons allusion à la générosité des idées et des sentiments dans laquelle l'attitude lyrico-contemplative, si puissamment représentée par la création énescienne, se révèle comme une attitude constante. Nous avons également en vue l'équilibre et la clarté de la conception, le caractère vigoureusement modelé des constructions sonores.

La génération des créateurs engagés dans la voie ouverte par Enesco apporte une contribution spécifique à chaque personnalité. Nous distinguerons des musiciens tels que Mihaïl Jora, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Mihaïl Andricu, Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Alfred Mendelsohn, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Sigismund Toduță, Tudor Ciortea, Gheorghe Dumitrescu, Ludovic Feldman. Elle a formé à son tour, dans les conservatoires et à mesure de l'expérience acquise, de l'échange d'opinions effectué à l'Union des Compositeurs, des talents qui affirment aujourd'hui leur maturité et d'autres qui cherchent, avec audace et passion, leur propre place dans l'univers artistique.

Dans l'ample périmètre de la diversité de styles au sein de l'activité éthique et esthétique, nous mentionnerons des compositeurs appartenant à la génération moyenne, tels que: Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Dumitru Capoianu, Ștefan Niculescu, Aurel Stroë, Nicolae Beloiu, Adrian Rațiu, Doru Popovici, Dan Constantinescu, Laurențiu Profeta, RaduPaladi, Miriam Marbé, Dumitru Bughici, Zoltan Aladar, Cornel Țăranu. Du paysage récent de la création roumaine, nous citerons, à titre d'exemple, quelques œuvres représentatives pour leur maturité artistique, pour la définition authentique de la personnalité de leurs auteurs. Le *Concerto pour hautbois et orchestre*, d'une robuste expressivité lyrique empruntée à la cadence nationale, baigné de lumière, et le poème vocalo-symphonique *Rêve cosmique*, de Theodor Grigoriu, dont la subtile élaboration polyphonique-modale et orchestrale s'est révélée apte à la suggestion de certaines aspirations spécifiques de notre époque, témoignent de l'ample registre de modalités mises de nos jours à la portée de la personnalité créatrice. Tout aussi peu tributaire de systèmes rigides en ce qui concerne les moyens d'expression utilisés s'est révélé Pascal

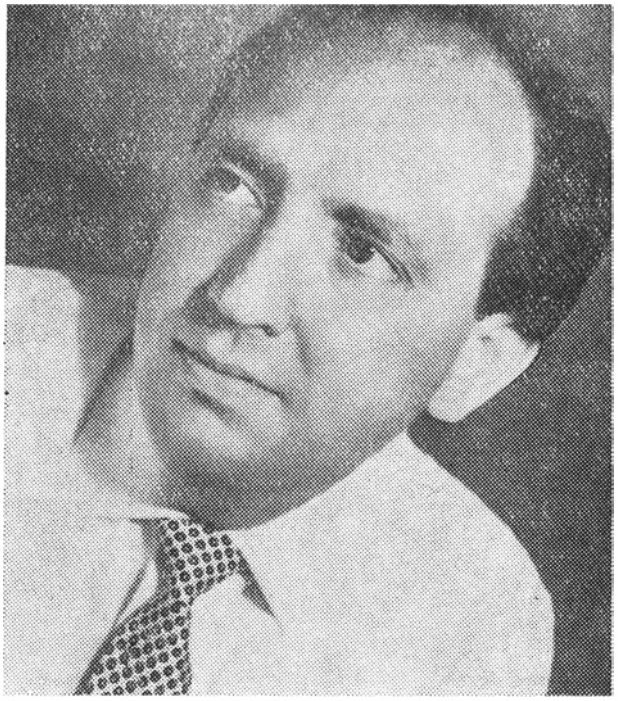
Bentoïu dans ses œuvres spirituelles et raffinées: *l'Amour médecin*, *le Sacrifice d'Iphigénie*, *Hamlet* (Prix Guido Valcarenghi-Milan) tandis que sa *Symphonie* et sa *Sonate pour violon et piano* s'engagent fructueusement dans la voie de l'originalité du genre ouverte chez nous par G. Enesco, M. Jora et autres. Des compositeurs tels que Nicolae Beloïu, avec sa *Symphonie* (qui obtint le Grand Prix au Concours International de Bruxelles) et Wilhelm Berger qui, dans son *Concerto pour violon et orchestre*, dans ses symphonies, quatuors (distingués par le 1-er Prix à Monte-Carlo, Bruxelles et Liège) synthétise avec talent l'expressivité dense et concentrée de la musique de chambre avec les vertus épiques et dramatiques propres à l'art symphonique, répondent au besoin de l'artiste contemporain de s'appuyer sur des valeurs sélectionnées du vaste horizon musical, théorique et concret, créé par l'humanité.

Nous découvrons de nouvelles formes d'expression de la musique roumaine dans les *Concertos*, la ballade *Le lion et le jeune homme se battirent* et dans l'opéra *Zamolxe*, de Liviu Glodeanu, œuvres dans lesquelles le rythme d'origine populaire colore toute la facture moderne de la musique, dans le *Concertino* d'Adrian Rațiu, d'une vigoureuse conception polyphonique, dans la *III-e Symphonie* de Doru Popovici inspirée par l'épopée millénaire; dans les étincelantes pages orchestrales — *Danses du Maramureș*, *Danses* — dues au jeune talent prestigieux de Corneliu Dan Georgescu; dans la *Ballade* et les *Psaumes* adaptés d'Arghezi, composés par Nicolae Brînduș. Fidèles à leur conviction dans la viabilité éternelle de la mélodie, Dumitru Capoïanu, dans les *Variations cinématographiques*, Dumitru Bughici, dans les *Dialogues dramatiques*, Laurențiu Profeta, dans le ballet *Prince et mendiant*, Carmen Petra Basacopol dans le poème *les Branches*, Mircea Chiriac dans sa *Symphoniette*, Andreas Porfetye dans sa *Cantate* sur des vers de Nicolae Labiș, Walter Mihaï Klepper dans son *Divertissement*, découvrent des ressources pour renouveler leur art.

La création roumaine, en route vers la perfection, vers la conquête des éléments essentiels et l'acquisition d'attributs appartenant à l'esprit national et universel contemporain, enregistre des phénomènes complexes, dans lesquels l'assimilation des conquêtes existantes, l'invention de nouveaux procédés se juxtaposent pour élargir l'aire d'affirmation d'auteurs ayant déjà gagné le public, au cours de leur évolution, à l'écho puissant de leur art. De telles réalisations et tendances se manifestent dans des œuvres appréciées par le public roumain et l'opinion artistique de l'étranger. Anatol Vieru frémissant de vitalité dans le *Concerto pour violoncelle et orchestre* (l-er prix au Concours de création de Genève, 1962), d'une captivante vibration lyrico-méditative dans la *Symphonie de chambre*, ces deux œuvres étant caractérisées par leur relief mélodique et polyphonique, consacre la période actuelle de sa création à des travaux dominés par le contrôle lucide du sentiment, la concentration retenue des sens de la structure musicale. Si les *Scènes nocturnes* pour cor, d'après F. G. Lorca, bouleversent la sensibilité par l'étude d'un thème à résonance humaniste, *l'Ode au silence*, sondant des microstructures complexes, réclame de la part de l'auditeur davantage d'introspection, de capacité sensitive et analytique que d'imagination et d'affectivité poétique.

Virtuose des architectures sonores, fervent adepte des paramètres abstraits de la musique, conquérant avec *Arcades*, *Laudes* et *Cantiques* de nouvelles zones de fonctionnalité expressive de la musique, Aurel Stroë tend à reconstituer dans *Œdipe à Colonne* l'acte de la création artistique en tant qu'organisation logique, rationnelle, de l'indéfini sonore: il s'agit d'efforts hardis vers une conception et un langage nouveaux, vers un dialogue spontané et cependant médité avec ferveur et conscience artistique entre le compositeur, son partenaire actif — l'interprète — et le public convié à déchiffrer une grammaire inédite, complexe. Des préoccupations voisines groupent des personnalités différentes telles que le talentueux compositeur Tiberiu Olah, qui, après la *Cantate*, la *Symphonie*, la *Colonne de l'infini*, révèle, dans la *Porte du baiser* et *Rythme et espaces*, la substance de l'art folklorique, des symboles du syncrétisme plastique-musique. Cornel Țăranu, dans *Symétries*, Dan Constantinescu dans *Symphonie de chambre*, Mircea Istrate dans *Concerto stéréophonique*, Miriam Marbé dans *Rituel pour la soif de la terre*, Corneliu Cezar dans *Taaroa*, Doru Popovici dans la *III-e Symphonie* s'affirment avec des créations embrassant un large horizon thématique et de moyens expressifs, depuis la transfiguration du fonds folklorique authentique dans une vision moderne jusqu'à l'investigation des éléments musicaux de la facture la plus récente. Ștefan Niculescu accuse une tendance accentuée vers l'abstraction du discours musical au service de l'intensification de l'expression, de l'élargissement du dynamisme des sonorités, depuis ses *Symphonies pour 15 instruments* jusqu'aux *Hétéromorphies*, qui soumettent la forme à un savant processus de dissociation des éléments structuraux. De même, Costin Miereanu partant du cohérent et vibrant *Hommage à Brancusi* propose, dans les *Couleurs du temps*, la solution d'un renversement du rapport quantitatif qui aboutit, dans les *Volumes*, inclus dans l'œuvre *Ad perpetuam rei memoriam*, à concrétiser le principe aléatoire en vue d'obtenir une spontanéité plastique maximale; Octavian Nemescu recherche, dans *Triangle*, les sonorités expressives de données extraites de théorèmes géométriques. D'autres jeunes talents, affirmés ou siégeant encore sur les bancs de l'école, ont conquis l'estime du public pour la passion et la conscience avec lesquelles ils participent à la recherche de nouvelles possibilités de création. On distingue, parmi ceux-ci, Lucian Mețianu, Nicolae Coman, Mihaï Moldovan, Mihaï Mitrea Celarianu, Gheorghe Costinescu, Dan Voïculescu, Cziky Boldiszar, Anton Zemann, Vasile Spătărelu, Irina Odăgescu. Bien sûr, certaines des œuvres récemment créées ne constituent encore que des recherches, des tentatives; le critérium de la finalité de celles-ci, dépassant largement les problèmes de structure, la recherche des moyens techniques, étant la résonance humaine, l'écho réel qu'elles éveillent dans la sensibilité de l'auditoire.

THEODOR GRIGORIU



ENTRE TECHNICITÉ ET HUMANISME

Montant, avec chaque décennie, les échelons du XXe siècle, nous sommes sur le point d'en franchir les dernières marches. En ce qui me concerne, comme j'ai vu le jour en 1926 et que j'écris ces lignes en 1971, je puis me considérer, sans réserve, comme l'un des fils de ce siècle.

Dans mon adolescence, lecteur assidu et rêveur fervent, je ne me souviens pas de m'être jamais dit que j'appartenais à une certaine époque. Puis les années se sont écoulées et, brusquement, sont apparues, dans mes lectures, les doctrines de quelques historiens pressés de définir sentencieusement le profil de ce XXe siècle, comme s'il avait déjà dit son dernier mot, comme si — au lieu et place de la vie frémissante — tout n'était plus que documents d'archives. Sans pouvoir préciser à quel moment, j'ai été envahi, par contagion, par le sentiment, grave et conscient, d'appartenir *à ce siècle et que ce siècle* m'appartenait, *qu'inexorablement je m'épuisais en même temps que lui. Je crois également inutile de décrire toutes les implications que ces pensées ont amenées avec elles, tous les efforts que j'ai dû faire pour saisir l'essence des événements historiques, socio-politiques, culturels dont j'avais été témoin, de préciser que cela m'a offert une dimension nouvelle de l'instant présent, une perspective différente du vaste et impérissable avenir.*

Je me limiterai à la musique, au métier du compositeur, auquel notre siècle préparait de grosses surprises, et à la génération à laquelle j'appartiens moi-même et qui allait jouer un double rôle dramatique: celui d'auteur moral d'une amplification spectaculaire des moyens d'expression, mais aussi de victime des bouleversants effets causés par ces derniers pour définir leur propre route créatrice.

Il est possible que le courant Ars nova *d'il y a plusieurs siècles ait produit le même choc aux générations de compositieurs de cette époque, mais la rapidité avec laquelle les idées circulent et la complexité de la vie moderne nous donnent la mesure de l'intensité du phénomène contemporain. Pour ceux qui connaissent imparfaitement la problématique de la composition moderne, il est bon qu'ils sachent que la zone* audio, *sous son aspect technique et esthétique, s'est développée impétueusement ces dernières décennies, les*

nouveaux outils *sonores réclamant des compositeurs des efforts insignes de compréhension et d'assimilation.*

Il existe, certes, une tentation du neuf, des matériaux nouveaux, des méthodes modernes dans tous les domaines d'activité. Mais la musique — surtout après la seconde guerre mondiale — voyait s'ouvrir devant elle des perspectives si inattendues vers d'autres zones, qu'on peut parler d'un assaut à leur égard, assaut à la tête duquel se trouvaient des personnalités d'une grande force inventive et qui ont réussi à mener à bien les suggestions de certains précurseurs, en réalisant des synthèses surprenantes ou en innovant de fond en comble.

Une nouvelle technique des modes, la technique sérielle (dodécaphonique), la musique concrète, électronique, formelle, etc., un large éventail de styles pour organiser la matière sonore, depuis les formules aléatoires jusqu'à celles rigoureusement calculées mathématiquement, une organisation plus lucide des paramètres de l'art des sons — durée, timbre, hauteur — voilà en peu de mots quelques aspects de la technologie *musicale d'aujourd'hui. Si on y ajoute les théories esthétiques et philosophiques des compositeurs contemporains, on aura le paysage presqu'infini de la musique en cette fin de siècle.*

Persuadé que la génération à laquelle j'appartiens a été soumise à la plus violente pression du développement explosif de l'art musical, j'en ai observé très distinctement tous les effets. Une constante aspiration vers l'intégration d'une nouvelle modalité d'expression artistique, un incessant examen de conscience pour juger s'ils sont nés organiquement ou de façon velléitaire, une réinterprétation des notions musicales fondamentales — voici ses problèmes les plus aigus. Ces caractéristiques, ainsi que bien d'autres, dues au fait que notre âge coïncide avec celui des renouvellements, ont abouti à des évolutions rapides, à de brusques changements, inexplicables à première vue, capricieux, déroutants pour la critique, pour le public.

Sans rien schématiser, nombre de compositeurs d'âge mur, tout en accusant, eux aussi, une certaine évolution, ont cependant eu la force de conserver leur langage propre, ce qui leur vaut l'estime de tous; les jeunes, trouvant devant eux des aspects plus cristallisés des différentes voies, ont eu recours à l'intuition qui les a aidés à choisir ce qui convenait à leur tempérament propre. L'œuvre des uns et des autres apparaîtra comme une ligne se déroulant plus calmement, plus naturellement. La ligne évolutive des jeunes est plus brisée, plus contorsionnée.

En ce qui me concerne personnellement, j'ai commencé par essayer de m'identifier au folklore, cet art millénaire, d'une richesse sans pareil, fascinant et plein de surprises à chaque pas. Le quatuor En remontant l'Argeș, *écrit en 1953, évoquait à nouveau — moyennant certains thèmes populaires, propres à la fameuse région subcarpatique — la célèbre ballade de Maître Manole. C'était au fond un pèlerinage historique, cherchant à découvrir, vu par des yeux d'aujourd'hui, un passé glorieux, un mythe ancestral flottant toujours — la chanson aidant — dans l'ambiance du paysage. J'ai toujours aimé et j'aime encore la musique populaire roumaine. J'y reviens sans cesse, elle m'est nécessaire comme l'air et l'eau.*

Avec les Variations symphoniques sur une chanson d'Anton Pann, *j'ai tenté de saisir un aspect légèrement plus citadin du folklore, la chansonnette. La personnalité d'Anton Pann m'attirait avec une force mystérieuse. Je me suis souvent arrêté devant son célèbre épitaphe de l'église Lucaci, méditant sur notre existence éphémère, sur le vieux Bucarest et surtout sur la force obsessionnelle de la chanson. Je me suis mis à redécouvrir un monde à travers ses vestiges, en étudiant la musique byzantine, la poésie anacréontique, etc.*

et j'en ai été pleinement récompensé par les trésors de beauté et de sagesse que j'y ai découverts.

La tendre et candide jeunesse que j'ai — comme dans un coffret — enfermée dans ma Symphonie cantabile *allait cependant être troublée par deux sommets surgis à l'horizon: Enesco et Bartok. Tous mes rêves s'effondraient l'un après l'autre. Ce à quoi j'aspirais du plus profond de mon être, eux l'avaient déjà forgé bien avant moi et mieux. Comment les dépasser si ce n'est en essayant de m'en pénétrer, c'est-à-dire en parcourant d'un pas ferme leurs étendues infinies?*

Dans mon Concerto pour double orchestre de chambre et hautbois, *on perçoit l'ombre de Bartok.* Hommage à Enesco *est une offrande apportée au grand maître roumain. Il y eut un temps où je l'aimais au point de ne plus être préoccupé par ma propre destinée, mais d'en arriver à me contenter d'être l'un de ses épigones. J'ai orchestré ses* Sept Chansons sur des vers de Clément Marot; *j'ai mis tant d'ardeur à analyser ses œuvres que j'en suis arrivé à m'identifier souvent à elles, à rêver qu'elles m'appartenaient.*

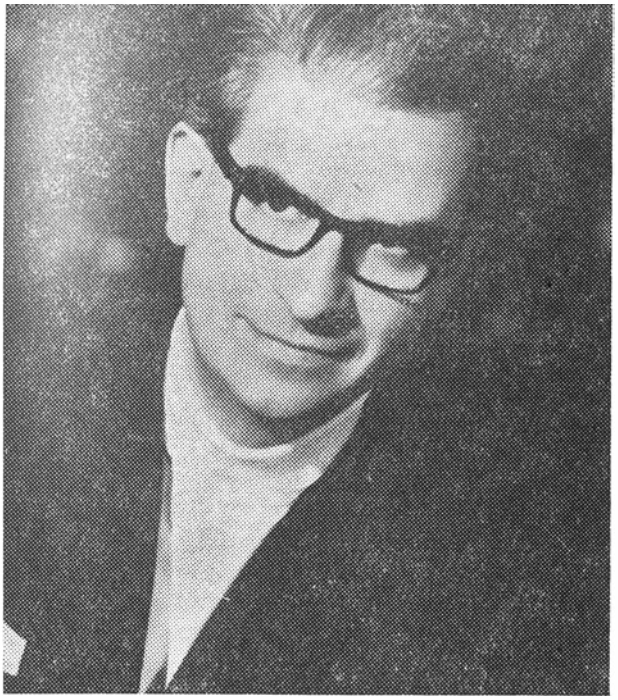
Après avoir repris haleine, enrichi des deux expériences les plus fécondes du siècle, le désir d'organiser mon discours sonore selon des lois plus objectives hantait mon horizon esthétique. L'école viennoise m'en imposait par la rigueur de sa pensée musicale. Mais je sentais la menace de ne devenir qu'un pasticheur des procédés dodécaphoniques, alors que j'aspirais à apporter quelque chose d'original.

Rêve cosmique, *mon poème pour orchestre, composé en 1959, reflète ce moment-là. Deux structures — l'une fixe, commentée par une autre, mobile, expressive, ont l'intention de suggérer le début de l'aventure cosmique. Une voix humaine se perd dans la broussaille de lignes sonores, telle une question posée à l'univers tout entier, attendant — semble-t-il — une réponse de l'infini muet des espaces. Une exploration des possibilités modales, structurées de façon supérieure, me rapprochait de mes premières œuvres d'une musicalité propre à l'aire géographique roumaine, à l'art byzantin.* L'Elégie pontique, *composée en 1968, sur les vers de la IIIe Elégie d'Ovide, est l'expression de cette phase de ma composition. Un modelage sonore du temps, telle une sculpture dans le registre grave, s'applique à évoquer le destin tragique du grand poète latin, banni sur les bords du Pont Euxin.*

A présent, je vois s'ouvrir devant moi une porte conduisant vers de nouvelles possibilités de modeler la matière sonore et j'espère que l'Oratorio auquel je suis en train de travailler — Canti per Europa *— sur les vers de certains poètes européens, représente un nouvel échelon vers un langage expressif, d'un style adéquat.*

Pour résumer par quelques jalons le chemin que j'ai parcouru en une vingtaine d'années, j'ai voulu éviter un langage aride, fourmillant de termes techniques, propres à chaque profession et que seuls les initiés peuvent comprendre. On pourrait toutefois croire que l'obsession de la technique domine les années dont je viens de parler. Pourtant, au fond, c'est ailleurs qu'il faut en chercher l'essence: dans l'aspiration à un humanisme généreux, à un art gouverné par la volonté de jeter des ponts de communication entre les hommes de partout.

Je dois à la conception communiste du monde la noble aspiration vers un équilibre, vers l'optimisme, vers un nouvel idéal, tout en repoussant les tendances déshumanisantes qui, dans d'autres parages, détruisent tant de talents. L'arbre de l'art musical roumain pousse vigoureusement en Roumanie socialiste. Pour le 50e anniversaire du Parti Communiste Roumain, voilà quelle est la réalité sur laquelle j'édifie mes idéaux artistiques et je suis convaincu que de tels efforts sont capables d'apporter — dans ce siècle en convulsion — un rayon de lumière et d'espoir.



LAURENȚIU PROFETA

PAGES D'UN JOURNAL APOCRYPHE

Le Congrès du Conseil international de la musique a clôturé ses travaux hier à Paris.

La plupart des orateurs ont manifesté, d'une manière ou d'une autre, leur inquiétude à l'egard du sort de certaines valeurs humaines et morales majeures, dans le contexte actuel de la vie et de la création musicale mondiale. Le discours de clôture des débats fut en fait une plaidoirie en faveur de l'humanisme, de la remise en honneur des valeurs humaines, là où celles-ci ont été usurpées. Dans cet ardent appel, prononcé par le musicologue français Georges Friedman, furent citées, en place d'honneur, des paroles de Georges Enesco qui mettaient en relief le rôle humaniste, par excellence, de la musique.

J'ai été et je demeure un adepte de l'humanisme en matière d'art et de musique et dans la vie sociale. L'humanisme envisagé moins comme une doctrine que comme une attitude qui m'oblige à sentir, à penser à repenser les catégories et les valeurs par rapport à l'homme (exercice ardu car l'homme — mesure des choses changeantes — est lui-même inconstant . . .).

J'ai la conviction que l'humanisme constitue le problème numéro un de la culture mondiale actuelle, culture qui, bien qu'elle semble avoir trouvé la clef de la prospérité matérielle, connaît en maintes parties du monde une crise affligeante des autres valeurs.

Dans les couloirs du Congrès, un journaliste m'a demandé si j'étais ou non un compositeur d'avant-garde. Je lui répondis que je me situais quelque part entre l'avant-garde de l'arrière-garde et l'arrière-garde de l'avant-garde . . . En fait, quelle importance a notre avis propre concernant la place que nous occupons? L'histoire a généralement démenti les orgueilleux stratèges qui désignaient leur musique comme « la musique de l'avenir ». Ceux de l'an 2000, peut-être, sauront si nous faisons partie ou non de « l'avant-garde » et où nous situer sur le front de la culture !

Sans aucun doute, l'avant-garde des années 50—60, qui a su défricher et fertiliser des domaines insoupçonnés, eut de grands mérites; mais si elle sut, voici deux décennies, dynamiter les positions ankylosées d'un académisme vétuste, elle doit aujourd'hui prouver qu'elle est elle-même capable de se défendre de la sclérose, du dogme et d'un

étroit esprit de caste. Je pense qu'ajourd'hui une avant-garde authentique doit être tributaire, d'une certaine manière, des grandes aspirations humanistes. Une série d'événements récents me font croire que s'esquisse à l'horizon l'avant-garde du néo-humanisme contemporain. Celle-ci me paraît être aujourd'hui la cause embrassée par les esprits avancés, courageux, déterminés à introduire dans la musique contemporaine un salutaire souffle printanier.

Je viens de terminer la lecture d'un livre qui m'a longuement donné à réfléchir: Pour l'homme, de Michel Dufrenne. L'auteur examinant les courants philosophiques et esthétiques ouest-européens des 30—40 dernières années observe, avec une certaine amertume, que la plupart de ceux-ci ont un caractère antihumaniste, et même réactionnaire.

Il se peut que M. D. exagère, toutefois je suis convaincu qu'on ne peut soutenir aujourd'hui le principe de l'humanisme en matière d'art sans contester les théories antihumanistes fréquemment adoptées et jouissant même, dans certains pays, d'une certaine « vogue ».

Je suis très conscient du fait que ces théories contestables sont apparues de pair avec certaines œuvres d'art incontestables. Précisons en outre que l'antihumanisme de certaines écoles, de certains courants, n'est pas toujours ouvertement exprimé. Il s'agit souvent d'une attitude qui transparaît; et il s'agit moins de la négation directe des valeurs humaines (professée toutefois par certains « radicaux ») que de la priorité accordée à certaines valeurs d'ordre structural ou sensoriel sur les valeurs morales, affectives, spirituelles.

Parmi les tendances philosophiques et esthétiques marquant une certaine distance par rapport aux idéaux humanistes, je mentionnerai l'adoption, jusqu'au nihilisme, d'un certain scepticisme corrosif à l'égard du sort de l'homme et aussi les courants niant tout sens à l'œuvre d'art.

Personnellement, je ne puis accepter la pensée nihiliste qui tend à considérer toute option humaine comme absurde. Il est exact qu'une certaine dose de scepticisme puisse apparaître comme une réaction en quelque sorte légitime contre la pensée dogmatique. Remarquons toutefois que cette réaction contre l'esprit didactique et le dogmatisme, si elle est parfois justifiée, se prête également à certains excès manifestes, excès qui ont fait parler d'un « nouveau dogmatisme antidogmatique ».

J'ai la conviction qu'après ces décennies d'hésitations entre des certitudes rigides et des incertitudes poussées jusqu'au culte de l'absurde, le temps est venu de choisir enfin une voie. Certes, on ne pourra trouver cette voie qu'au bout d'un effort de pensée créatrice. Or, aussi bien le scepticisme que le dogmatisme refusent délibérement l'effort de la réflexion; le dogmatique hoche la tête en signe d'assentiment, le sceptique hausse les épaules avec mépris. Ni l'un, ni l'autre ne s'évertue à comprendre et à résoudre le problème. A mon sens, une condition humaniste de la culture suppose l'assainissement des marais spirituels, à commencer par le nihilisme et jusqu'au dogmatisme.

Quant à l'attitude de certains esthéticiens et créateurs ayant renoncé délibérément à déchiffrer tout sens dans une œuvre d'art, j'estime que le renoncement au sens implique le renoncement à la valeur humaine. Pourquoi j'identifie le sens à l'homme? Parce que ce qui différencie l'homme de l'animal et de la machine, c'est son existence affective et volitive, autrement dit le sens qu'il donne à sa propre existence.

Il semble que l'homme contemporain craint d'être écrasé, suffoqué par l'énorme superstructure technique de l'avenir. Certaines tendances de retour à la nature s'affirment de plus en plus, tendances en une certaine mesure légitimes lorsqu'elles ne sont pas alourdies par le ballast d'idées réactionnaires ni ridiculisées par un recours suranné au « rousseauisme ».

Le besoin de villes-jardins, d'air et d'espace, de calme bénéficie aujourd'hui du consensus unanime des sociologues, philosophes et esthéticiens. J'estime que la musique, surtout dans le climat spirituel offert par le socialisme, ne saurait demeurer étrangère à ces aspirations de l'homme contemporain. A ce propos, j'ai souvent pensé que la modernité en matière d'art a été parfois exagérément influencée par l'ambiance technique des grandes métropoles, par le paysage industriel — hyperindustriel — contemporain. L'art doit certes correspondre à notre époque, être accordé au diapason de l'énorme machine de production contemporaine, mais aussi, ajouterai-je, au diapason de la sensibilité de l'homme contemporain. Or, à ce qu'il semble, cet homme contemporain ne vibre pas toujours à l'unisson avec la machine. Il cherche souvent la tranquillité, et fuit le vacarme des grandes agglomérations. Il aspire à un nouvel équilibre, qui, certes, ne pourra ignorer le progrès technique, mais devra respecter les aspirations humaines à la poésie et au calme.

On m'a demandé, au cours d'une interview: « Quels sont, d'après vous, les impératifs majeurs de la musique contemporaine? » J'ai répondu: Il est difficile et risqué d'énoncer des impératifs; je me permettrai toutefois d'indiquer une aspiration, une soif d'équilibre, de synthèse, d'appréciation dialectique, « à froid», propre au moment que nous vivons. Je suis convaincu que, tôt ou tard, cet accroissement latent de la responsabilité à l'égard de l'acte créateur, en tant qu'acte individuel mais également social, responsabilité à laquelle nous, artistes roumains, sommes constamment stimulés par notre parti communiste, que ce processus de maturité (que j'entrevois au-delà des disputes inutiles, des courants éphémères et des coteries) aboutira à un certain apaisement des eaux et, pourquoi pas, à l'apparition de ce génie capable de synthétiser les recherches en suspens depuis plus d'un siècle.

Pour l'instant toutefois, les eaux sont encore agitées et il est malaisé de naviguer sur l'océan de la musique contemporaine, où différents « courants » provoquent sans cesse de nouvelles intempéries!

J'ai exprimé à plusieurs reprises l'avis que l'école musicale roumaine avait su ne pas perdre le nord sur cet océan agité. Elle a su éviter aussi bien de sombrer dans l'abîme de l'hypercérébralisme que d'échouer dans les marécages vaseux du primitivisme musical. L'équibibre obtenu n'exclut pas, au contraire il inclut aussi certaines tentatives hasardées dans telle ou telle direction. Ce qui me semble important, c'est le fait d'avoir passé outre aux faux problèmes, aux faux dilemmes. En ce sens, je crois qu'il est bon que l'on ait su dépasser, chez nous, justement grâce à la judicieuse organisation du parti communiste, mentionnée plus haut, ce dogmatisme rigide de clan, isolant d'un côté la tradition, de l'autre l'innovation. La tradition n'est pas quelque chose de clos et de ligoté dans un sac, et ce que nous appelons « la nouveauté en musique » n'est pas non plus quelque chose d'isolé, bien garrotté dans un autre sac ! Pour ceux qui ont une autre opinion, les faux dilemmes dont je parlais ont pris de tragiques aspects.

Au cours de la même interview, à la question « Que représente, pour vous, la musique? » j'ai répondu: Pour moi, la musique est un art de la vie intérieure de l'homme, de ses états affectifs; son élément primordial, c'est la mélodie. Le compositeur, en dernière instance, demeure un « faiseur » de mélodies, tant pis si cette définition ne « sonne » pas très bien à l'oreille. Je m'empresse d'ajouter que cette conception n'est pas la seule possible et qu'il serait absurde de ne pas admettre le succès d'autres orientations. J'ajouterai quelque chose: les compositeurs n'émettent pas toujours des théories conformes à leur propre création: il arrive souvent que des compositeurs qui prônent précisément la mélodie ne soient en rien de véritables auteurs de mélodies, tout comme il arrive que certains compositeurs qui se recommandant des catégories du temps et de l'espace, prétendent explorer des zones de pensée supérieures, alors qu'en

réalité leurs œuvres ne sont rien d'autre que des études de couleurs et d'effets de timbres.

Débat à l'Union des Compositeurs sur le thème: « Les moyens d'expression et leur rôle ». Je résume les propos tenus par moi: Je ne voudrais pas paraître cynique, mais je crois que, cette fois-ci, « la fin justifie les moyens »: tout moyen d'expression est valable dès que l'œuvre a atteint son but, à condition que ce but ne soit pas mesquin. A mon avis, d'une manière ou d'une autre, le but ultime de l'œuvre d'art demeure identique: l'ennoblissement de l'homme.

Ne pas confondre le but proposé avec le but atteint. La musique contemporaine comporte une hétérogénéité évidente et même une certaine démagogie des buts. Aussi faut-il nous habituer à juger le créateur, non pas d'après les buts qu'il s'est proposé, mais d'après ce qu'il a effectivement réalisé; non d'après ce qu'il a cherché, mais d'après ce qu'il a trouvé !

En ce qui concerne les moyens d'expression, le langage musical ou méta-musical employé, je ne puis partager l'opinion de ceux qui divisent ceux-ci en primitifs et en évolués. J'estime arbitraire de hiérarchiser les moyens d'expression en bons et mauvais, que l'on entende par « bons » la musique nouvelle ou, au contraire, la musique traditionnelle. Les systèmes dogmatiques, les collections rigides de règles cherchant à systématiser dans un code artisanal l'emploi des moyens ne peuvent être utiles que comme exercice d'école mais non comme méthode de création. Le système, qu'il soit moderniste ou de tendance classique, est unilatéral, parce qu'il est basé sur une gamme réduite de moyens, dont l'application orthodoxe mène peu à peu à l'appauvrissement de la création d'un compositeur. Voilà pourquoi je me méfie des théories bornant artificiellement l'imagination créatrice; loin d'assurer, comme l'affirment certains, l'unité du style, cette limitation artificielle des moyens d'expression dissimule, en fait, le danger du maniérisme.

Le langage musical évolue, s'enrichit. Certains éléments de la tradition connaissent des transformations ou même disparaissent. Il s'agit désormais d'un processus que l'histoire seule peut consacrer ou destituer, et j'estime que personne n'a le droit de considérer comme périmés certains moyens d'expression pour la seule raison qu'ils lui déplaisent.

Je ne crois pas que le « public ait toujours raison », comme disait, si je ne me trompe, Toscanini.

Je crois cependant qu'il est impossible que le public se trompe à l'infini. Il y a des choses que ni nos grands-parents, ni nos parents n'ont compris et je crois que nous avons le droit de nous demander si leurs petits-enfants arriveront à les comprendre.

Il n'y a pas un seul public, mais plusieurs publics; un public inconsistant, clairsemé, instable, qui risque de dégénérer et d'acquérir finalement une mentalité de clan. Je suis toujours circonspect quand il s'agit d'accorder créance aux avis (généralement très radicaux) de quelques petits clans prétendant parler au nom du grand public. Au contraire, j'accorde toute mon attention à un public large et divers qui, je pense, sera toujours perméable à une vision dialectique, de perspective, du phénomène artistique, et par conséquent à une appréciation mûre, méditée, des valeurs. A un tel public j'accorde toute ma confiance, bien que je sois conscient du fait qu'il faut du temps pour la vérité, fut-elle relative. (Quand je parle de temps, je ne pense pas siècles ou décennies, car aujourd'hui, à la différence de l'époque de Wagner, la « musique de l'avenir » jouit, grâce au disque, à la radio et à la télévision, d'une diffusion illimitée.)

La politique de formation systématique d'un public musical vaste et éduqué, politique défendue avec conséquence en Roumanie socialiste, grâce au soutien de l'Etat et à l'orientation imprimée par le Parti Communiste, a obtenu des résultats encourageants. La Roumanie possède, à l'heure actuelle, 20 orchestres symphoniques profes-

sionnels et 7 théâtres d'opéra. (Il n'y avait, il y a trente ans, que deux orchestres symphoniques et deux opéras). Dans les conditions actuelles le public tend donc à ne plus constituer un élément fragile et capricieux.

Mais quand il est question du grand public amateur d'art, je commence toutefois à donner raison à Toscanini lorsqu'il affirmait que celui-ci a toujours raison . . .

Le socialisme a conféré au compositeur, non seulement le « droit de cité » mais également l'investiture de noblesse dans la cité, une place d'honneur et de responsabilité dans la vie sociale. A une conférence nationale de l'Union des Compositeurs, un collègue plus âgé évoquait quelques événements affligeants, illustrant la condition du musicien d'il y a 30 ou 40 ans. Situé en marge de la société ou purement et simplement ignoré, le compositeur était considéré, tout au plus, comme une sorte de ménétrier vaguement suspect . . .

Je restitue de mémoire un dialogue typique de cette époque que, bien que plus jeune, j'ai connue moi aussi:

— Quel métier avez-vous?
— Compositeur.
— Mais quelle est votre occupation?
— Je compose.
— ? ?
— C'est-à-dire que j'écris de la musique . . .
— Bon, mais vous ne jouez d'aucun instrument?
— Non . . . Je vous ai dit que j'écrivais . . .
— ? ! ?
— J'écris de la musique, je compose.
— Et alors de quoi vivez-vous?
— ! ?

MUSIQUE ROUMAINE CONTEMPORAINE

LA CHANSON DE MASSE. LA CANTATE

par **DORU POPOVICI**

La musique chorale, comme tout l'art sonore roumain, est apparue plus tard que l'art plastique ou la littérature, mais a réussi finalement à acquérir une forme accomplie, en produisant des créations méritoires, pleines de charme et de sensibilité mais aussi de réflexion et d'entrain, à tel point que l'impératif *nosce te ipsum*, avec toute sa large acception philosophique, s'applique également, en grande mesure, à ce genre d'activité musicale.

Celle-ci puise ses racines dans l'art populaire roumain, art maintenu jusqu'à nos jours dans la forme monodique du chant populaire, de la danse rustique et de la mélodie liturgique. La musique chorale roumaine, au contact de la culture musicale universelle, et spécialement de celle de l'Occident où l'art sonore a atteint au cours du dernier millénaire un large dévelopement, a subi des influences (plus ou moins heureuses) qui se traduisirent dans certains cas par des pastiches peu réussis, de styles hétérogènes, des créations à caractère épigonique, mais aussi, fréquemment, par des œuvres de synthèse réussies, inspirées par la réalité environnante, foncièrement rattachée à la structure spirituelle roumaine.

La musique chorale roumaine s'inscrit, géographiquement, dans le bassin du sud-est européen et constitue une fusion réussie entre la culture de l'Orient et de l'Occident. Sous l'aspect du contenu, elle représente un nouvel humanisme;

envisagée par le prisme des éléments de forme, elle apporte incontestablement une précieuse contribution à la promotion du nouveau, conçu comme une innovation judicieuse, organiquement rattachée au contenu. Le chant modal — fut-il chromatique ou diatonique — l'harmonie et la polyphonie modale, l'hétérophonie particulièrement attrayante, l'intense variété de timbre et de rythme, sont les moyens d'expression grâce auxquels la musique roumaine enrichit la littérature mondiale du son. On trouve dans le folklore roumain plusieurs des éléments qui, sur d'autres méridiens, ont ébranlé les bases du discours musical de type classique — il suffit de nous référer aux sons indéterminés, quarts de ton, à la polyrythmie, à la pluralité des modes, à l'hétérophonie, à l'aléatorisme — si bien que les compositeurs roumains n'ont pas eu besoin de recourir au « laboratoire », mais à puiser dans le sol natal. La musique chorale roumaine, située dans la grande constellation européenne, loin de s'estomper ou de pâtir, luit au contraire d'un vif éclat. Au cours des fréquentes confrontations internationales, son audience va grandissant. Elle est appréciée non seulement pour avoir merveilleusement mis en valeur le folklore, expression des vibrations du cœur populaire, mais aussi pour son appartenance au grand trésor classique et universel de la musique.

Dans la vaste sphère de la musique roumaine savante écrite pour des ensembles choraux, la chanson de masse occupe une place importante. Celle-ci s'est parachevée en trois étapes distinctes: du siècle dernier jusqu'au début de la première guerre mondiale, dans l'intervalle des deux conflits mondiaux et, enfin, à l'époque de la Roumanie socialiste. Le chant patriotique de la première étape se développe sous le signe de la lutte du peuple roumain pour la liberté nationale et sociale. En ce sens, il marque un point culminant à l'époque de la révolution de 1848, aussi bien dans les Principautés qu'en Transylvanie, à l'époque de l'Union (1859), ainsi qu'aux environs de l'année 1877, année de la Guerre pour l'Indépendance. A cet égard, l'apport de compositeurs tels que Alexandru Flechtenmacher, avec des chants comme la *Ronde des travailleurs*, le *Saint jour de la liberté* et la *Ronde de l'Union*, Eduard Wachmann (*Hymne des Chasseurs*), Ciprian Porumbescu (*Chant de la gent latine* et *Premier mai*), Gavriil Musicescu (*Comme un globe d'or*), etc. apparaît significatif et d'une indiscutable valeur artistique, fait qui a déterminé leur popularité. Les mélodies, dans la plupart des cas, adoptent un rythme de marche, influencé parfois par le type du chant de guerre des autres pays européens, trahissant d'autres fois d'évidentes intonations et même des formules rythmiques provenant de l'art populaire roumain. Leur style, par excellence harmonique, présente un aspect diatonique, tant sous le rapport de la mélodie que de l'harmonie; l'écriture vocale, simple, sans grande variété de timbres, est toutefois efficiente.

Le chant patriotique aborde une phase supérieure dans la période précédant la première guerre mondiale et surtout dans l'intervalle entre les deux guerres, où il acquiert un caractère mélodique beaucoup plus accentué, un langage harmonique et rythmique plus varié, associés avec l'utilisation de quelques formules polyphoniques attrayantes. Mentionnons des créations de valeur telles que *Chantons la liberté*, de D.G.Kiriac, d'autres inspirées par la période de la grande révolte paysanne de 1907 et, plus tard, par les luttes de la classe ouvrière, organisées et dirigées par le Parti Communiste Roumain, ainsi que les chants patriotiques créés par Timotei Popovici, Enrico Mezzetti, Alfonso Castaldi.

Au cours des années du pouvoir populaire, le chant patriotique a pris en Roumanie un essor sans précédent. Des thèmes tels que l'amour pour la patrie, l'amitié entre les peuples, la lutte pour la sauvegarde de la paix, la construction du socialisme, l'amour pour le Parti Communiste, sont traités avec conviction dans d'innombrables chants. Certains d'entre eux sont de facture plus traditionnelle; sous ce rapport, le point culminant est atteint par le vénérable compositeur Ioan D. Chirescu, considéré à juste titre comme un classique en la matière. Il a composé un grand nombre de morceaux de ce genre, extrêmement populaires à cause de leur facilité mélodique, destinées soit à des chœurs mixtes, soit à des chœurs masculins, auxquelles il a ajouté d'expressifs accompagnements de piano; la nouvelle existence du village a été dépeinte, par exemple, dans le chant *Grande joie dans le pays* (sur des vers de Dumitru Corbea), intéressant par sa ligne mélodique populaire et ses interprétations de motifs très caractéristiques, en style de contrepoint libre; *Sol superbe de la patrie bien-aimée* (vers d'Eugen Frunză) s'impose par la noblesse mélodique des couplets et surtout par le refrain, bien dessiné, dont la mélodie est facile à retenir. Il convient de souligner le caractère solennel du chant *Aujourd'hui le pays est en fête* (vers de Mihnea Gheorghiu), dont le refrain particulièrement mélodieux est réalisé par écriture polyphonique. *Le vaillant pandour* (vers de Dumitru Corbea) — chant héroïque, simple et dynamique, est écrit à la mémoire des patriotes tombés dans la lutte contre le fascisme. Le rythme allègre de la danse populaire roumaine anime le chant *Chez nous, au village* (vers de Veronica Porumbacu), dont l'écriture chorale aérée se superpose délicatement à la mélodie du baryton soliste. Parmi les plus remarquables créations de ce genre de I.D. Chirescu figurent également les chants populaires: *Hymne des partisans de la paix* (vers de Emil Gonciu), *Sous l'étendard de la paix* (vers de Maria Banuş), *République, notre foyer* (vers de Eugen Jebeleanu), *Dobroudja dorée* (vers de Radu Boureanu) et *Ronde des grandes plaines* (vers de Teodor Balş). Ioan D. Chirescu demeure un classique du chant roumain patriotique, aimé et apprécié par les auditeurs du monde entier, car maintes de ses entraînantes miniatures chorales ont été entendues au-delà même des frontières de la Roumanie. L'auteur, par l'emploi de la mélodie et du rythme populaire, ainsi que par le recours efficient aux procédés polyphoniques, a apporté de précieuses innovations au chant choral, prouvant que ce genre, lorsqu'il traduit avec fidélité, à un niveau esthétique supérieur, de nobles idées et

sentiments, pouvait acquérir une complexité beaucoup plus grande.

Son art est continué avec conviction, sur la même ligne harmonique, par plusieurs compositeurs. Les thèmes contemporains sont puissamment reflétés dans les pièces écrites après la Libération de la Roumanie du joug fasciste par Sabin V. Drăgoi, dans les vigoureux chants: *Jolie fille*, pour chœur mixte et solo de soprano, sur des vers de D. Corbea, *République, vive lumière*, chœur mixte sur des vers de Ştefan Tita, *Chantent les hauts fourneaux*, pour chœur masculin, à quatre et deux voix, sur des vers de Teodor Bratu, *Si j'avais un million de cœurs* et bien d'autres.

Le compositeur Gheorghe Dumitrescu a écrit, lui aussi, de nombreux morceaux pour chœur. Rappelons ceux qui ont acquis la popularité: *Terre de joie qui s'épanouit*, sur des vers de Tiberiu Utan, *Cette terre*, sur des vers de Nicolae Labiş, *Obstacle à la nuit*, sur des vers de Cicerone Theodorescu.

Au cours des deux dernières décennies, Mateï Socor a donné son apport à l'art musical, dans le domaine du chant, sur le thème de l'époque passionnée de la construction du socialisme. Des œuvres comme *Etre soldat du parti*, sur des vers de Mihaï Beniuc, *Merci, à mon parti* — à caractère de marche dynamique — sur des vers de Constantin Teodori, *l'Etendard du parti*, sur des vers de Mihaï Beniuc, ont des mélodies expressives, au souffle large, pleines de noblesse et d'optimisme. Le nombre de pièces chorales écrites par Alfred Mendelsohn est également très grand. Remarquons, parmi ses créations les plus inspirées: *Pour toi, ô mon parti*, chœur mixte sur des vers de Ion Socol, *Jeunesse, fierté du pays*, chœur à deux voix égales, sur des vers de Ion Brad.

Dans la musique chorale de Hilda Jerea, compositeur dépourvu de préjugés esthétiques, des mélodies particulièrement accessibles, colorées en tonalités lumineuses, occupent une place très importante. Ces qualités se remarquent dans des pièces telles que *Chant pour la Scînteia* sur des vers de Ion Boldici, *Chant d'émulation*, sur des vers de Ion Boldici, *Chant de joie*, sur des vers de Mihaï Beniuc, *la Patrie*, sur des vers de Victor Tulbure et Nicolae Labiş, *Cours, ma navette*, sur des vers de Violeta Zamfirescu, etc. Mentionnons également les œuvres de compositeurs de la même génération, affirmés dans les années immédiatement postérieures à la Libération, tels que Diamandi Gheciu, Achim Stoïa, Ovidiu Varga, Vasile Popovici, Gheorghe Bazavan, Gheorghe Derieţeanu, Mauriciu Vescan.

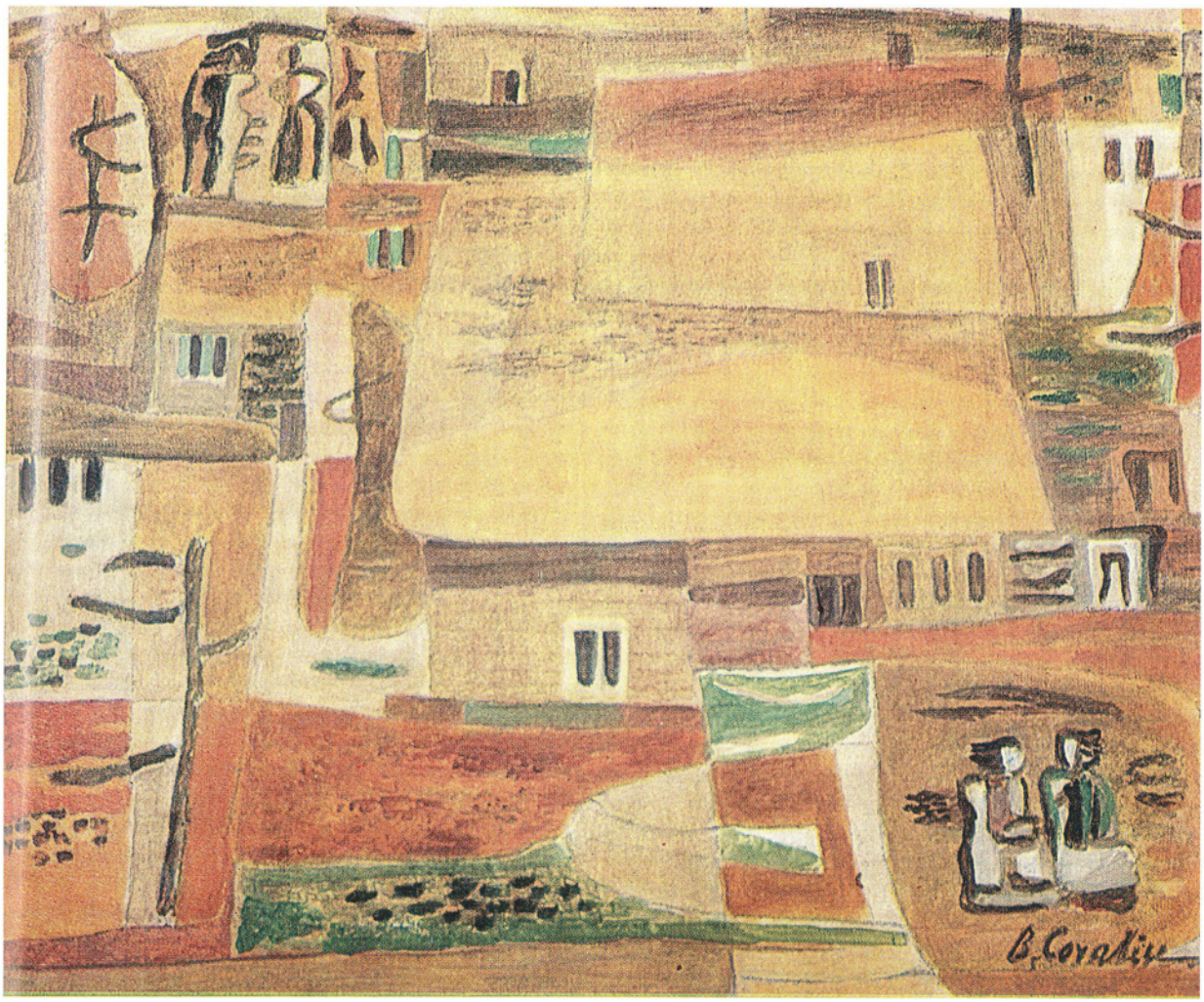
Parmi les générations de compositeurs plus récentes, on remarque deux tendances: l'une, proche de la tradition, professant une vision harmonique de type classique et une riche variété rythmique, inspirée du folklore, tendance cultivée avec un grand succès par Radu Paladi, Teodor Bratu, Liviu Ionescu, Dumitru Bughici, Mircea Neagu, Vasile Timiş, Sergiu Sarchizov, Laurenţiu Profeta; l'autre, introduisant des éléments nouveaux dans la technique de la composition: mélodie modale d'un caractère plus chromatique, éléments de polytonalité, asymétrie rythmique et facture polyphonique prononcée, est présente dans la majorité des œuvres de ce type des compositeurs Cornel Ţăranu, Anatol Vieru, Myriam Marbé, Zoltan Aladar, Tiberiu Olah, Liviu Glodeanu, Gheorghe Costinescu, Adrian Raţiu, Aurel Stroë, Ştefan Niculescu.

Si, dans le passé, les chansons de masse ont été conçues avec prépondérance sur un rythme cadencé, celui de la marche, durant la dernière décennie d'autres types ont pris naissance, tels que la chanson de masse à caractère lyrique, parcourue de sonorités agréables et d'harmonies colorées (mentionnons, en ce sens, le *Chant du soir*, de Sergiu Sarchizov, ainsi que des morceaux du même genre de Laurenţiu Profeta, Radu Paladi, Teodor Bratu, Hilda Jerea, Achim Stoïa. Au cours des dernières décennies ont été également créées des mini-cantates, qui ne sont au fond que des chansons de masse élargies, dont la noble mélodie évoque le caractère d'un hymne, et créées avec un talent magistral par des compositeurs tels que Mihaïl Jora, Mihaïl Andricu, Tiberiu Olah, Sergiu Sarchizov, Laurenţiu Profeta, Aurel Stroë, Cornel Ţăranu.

La chanson de masse est interprétée avec succès devant le public de l'époque socialiste, au cours de très nombreux concerts de chœur « a capella », par de grandes formations professionnelles et d'amateurs.

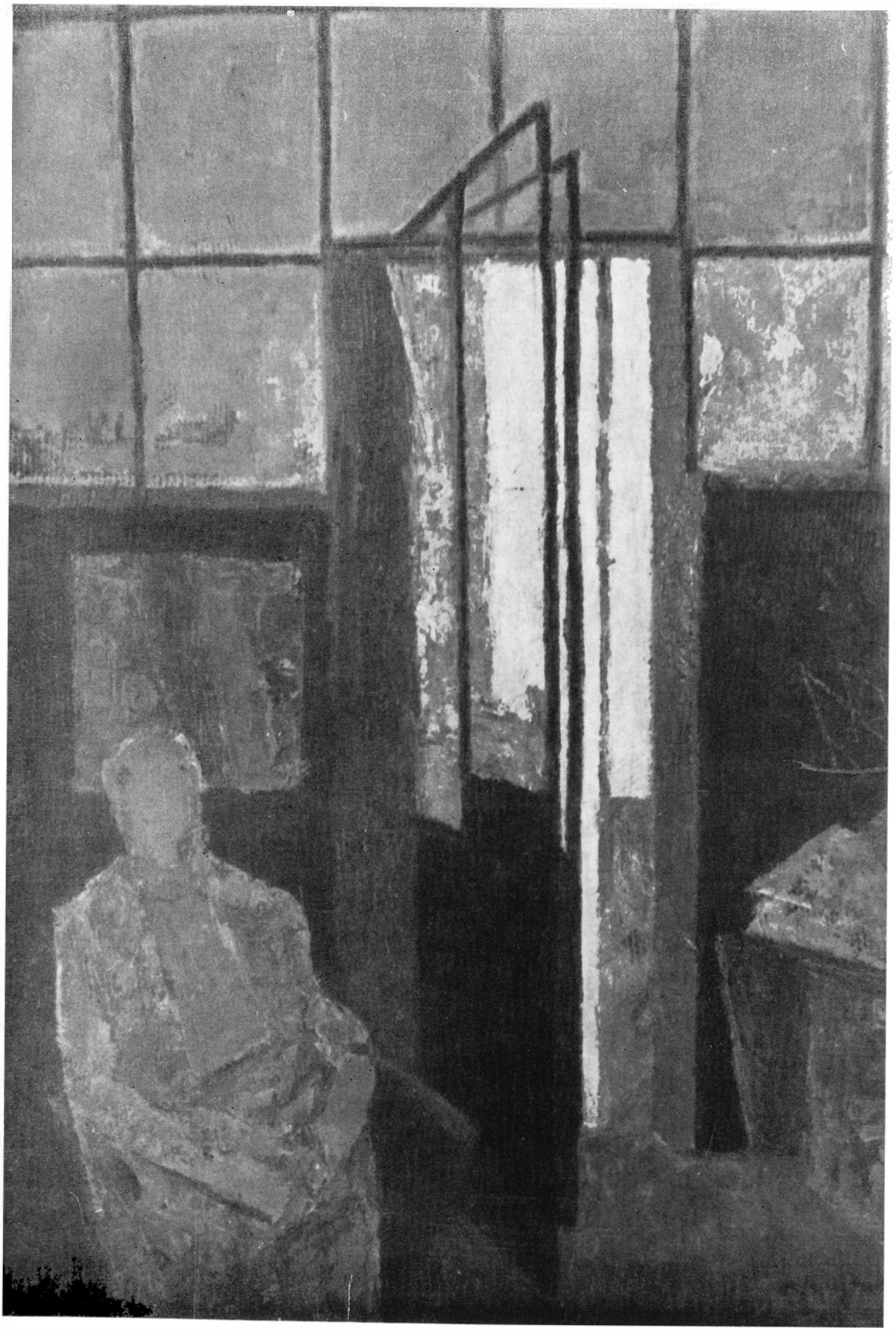
Les premières *cantates* roumaines sont apparues au siècle dernier et son dues à des compositeurs d'avant-garde, tels que Ciprian Porumbescu, George Dima, Iacob Mureşianu, Eusebie Mandicevschi et autres. Les compositeurs roumains nés à la fin du XIXe siècle ont cultivé également ce genre, produisant quelques cantates dans lesquelles ils recherchèrent et découvrirent un langage expressif, accessible. Leurs œuvres doivent être envisagées dans leur ensemble, sous l'aspect du contenu d'idées et d'émotion. Par rapport à leurs précurseurs, ceux-ci bénéficiaient d'une technique complexe de composition, et ont réussi à réaliser le passage du poème choral élargi à la cantate, où l'orchestre — dont la participation est active — et le chœur résolvent les nobles problèmes esthétiques qui préoccupaient leur génération.

L'un des chefs-d'œuvre de Georges Enesco, le poème *Vox Maris*, œuvre d'une profonde signification philosophique, synthèse géniale de la création énescienne, a le caractère d'une cantate. Enesco a obtenu dans *Vox Maris*, bien que la musique s'inscrive dans la forme traditionnelle de la sonate, des résonances nouvelles. Ce fait s'explique non seulement par l'introduction d'un soliste ou du chœur, ou par l'emploi de sonorités inédites, mais aussi par le contenu du poème: le choix même d'un sujet mettant clairement en relief l'idée du notable sacrifice de l'individu pur la libération des opprimés dénote que l'auteur se place sur la position d'un artiste pénétré d'humanisme. L'éloignement du romantisme désespéré des compositeurs expressionnistes, dépourvus d'une vision de l'avenir, ainsi que du style aride, intellectualisé au dernier degré, cultivé par certains néo-classiques, est significative. Enesco a préféré adopter



BRĂDUŢ COVALIU: Au village

OCTAV ANGHELUŢĂ: La Fenêtre de l'atelier →



une attitude classique à l'égard du tragique et a conservé en ce sens les grandes coordonnées, le caractère généreusement mélodique inspiré par le « long chant » que le peuple chante depuis toujours avec une profonde intériorisation, ainsi que les contrastes puissants séparant les différentes parties du poème symphonique sans pour autant tomber dans l'épigonisme. Il a voulu accentuer, et l'a pleinement réalisé, ce « catharsis » aristotélien du final, en mettant en valeur les sonorités des instruments de percussion, non comme un but en soi, mais comme un moyen pour raviver un coloris harmonique sombre.

La *ballade*, forme simple, à caractère épico-narratif de la poésie populaire ou de la poésie créée dans l'esprit de celle-ci a toujours constitué une source d'inspiration pour les compositeurs.

La *Ballade* écrite par Mihaïl Jora en 1955 a le caractère d'une pièce à programme. La fantaisie subtile de la poétesse Mariana Dumitrescu, alliée à la philosophie d'une intense vie intérieure, est orientée ici vers un personnage populaire, le haïdouk. Celui-ci, mortellement blessé, appelle au son du cor ses compagnons de lutte et leur confie son mousquet pour que son fils, un jour, « le venge, et fasse disparaître le mal de la face du monde ». La musique, puissamment évocatrice, suit de très près la narration. Des images musicales particulièrement frappantes sont à relever: la cavalcade des haïdouks, l'appel du haïdouk blessé à mort. Les interludes de l'orchestre impressionnent par l'atmosphère dramatique créée, par leur pathétisme émouvant, alors que le final, d'une sérénité lumineuse, symbolise la paix descendue dans l'âme du haïdouk.

Si *Vox Maris*, de Georges Enesco, et la *Ballade*, de Mihaïl Jora, se distinguent par un langage chromatique — très polyphonique, dans l'œuvre de Georges Enesco, plus harmonique dans celle de Mihaïl Jora — d'une extrême densité vocale et orchestrale, la cantate *Plus de lumière*, de Sabin Drăgoï, écrite en 1951, conçue pour chœur et orchestre, contraste fortement avec les œuvres précédentes par son langage modal diatonique extrêmement simple, tant sous l'aspect harmonico-polyphonique que sous le rapport du timbre. Son style a des affinités avec celui de la *Cantate des Forêts*, de Dimitrie Chostakovitch. En d'autres termes, une musique située au confluent du poème choral élargi et de la cantate proprement dite; quant à la ligne mélodique il convient de souligner qu'elle s'inspire des chants populaires révolutionnaires.

Bien que situées dans un autre contexte de style — celui du néo-romantisme allemand — la *Cantate pour la paix* (1958) et la *Cantica humana* de Franz Xaver Dressler, toutes deux d'une originale signification lyrico-philosophique, impressionnent par la solidité de leur construction et la profondeur de leur inspiration, qui s'apparente à la gravité de la musique d'un Brahms ou d'un Reger, ou encore à l'expression robuste, âpre, du vieux mythe des « Niebelungen ». Dans son ensemble, ce dyptique vocal symphonique de valeur vibre à l'unisson de la luminosité de notre époque.

Parmi la génération suivante, Alfred Mendelsohn offre des créations vocales symphoniques d'ampleur, animées d'un souffle romantique prononcé. Mentionnons, parmi ses cantates, *la Voix de Lénine* (1957, sur le texte du poème du même titre de Maria Banuş), pièce nécessitant un grand orchestre composé de 4 flûtes, 4 clarinettes, 6 cors, 4 trompettes, un trombone, un tambour, deux groupes de tympanons, un orgue et le groupe des instruments à cordes. A ces moyens sonores s'ajoutent un chœur double et un chœur d'enfants, intervenant au moment culminant de l'œuvre. Du point de vue de la structure, toute la cantate est basée sur la récurrence de motifs engendrés ou déduits du motif central.

Un néo-romantisme lumineux se détache du poème de Mateï Socor *la Mère* (1949) pour mezzo-soprano, chœur mixte et orchestre (également sur des vers de Maria Banuş). Il s'agit de la composition la plus représentative de Mateï Socor, par laquelle celui-ci, plaidant pour un retour au caractère mélodique de la musique du siècle dernier, simplifie considérablement le «style atonal» cultivé dans l'entre-deux-guerres. En 1969, Mateï Socor présente une nouvelle œuvre, *3 charlatans*, pour formation d'instruments à vent, création bien écrite sous tous les rapports du discours musical, sur une ligne néo-modale, largement chromatisée, pleine d'humour et d'accents grotesques, dans un climat d'euphorie populaire. Si le poème *la Mère* représente un retour à la conception traditionnelle de la composition, la pièce *3 charlatans* s'inscrit dans l'orbite d'une musique dont la facture et les éléments formels sont revêtus d'un esprit contemporain tres marqué.

Dans la même orbite romantique, mais avec un vif coloris folklorique, Achim Stoïa a conçu sa *Cantate de l'Union* (1958), pour soliste, chœur mixte et piano, sur des vers de Fl. M. Petrescu. D'un style similaire, mais d'un déploiement beaucoup plus ample, la *Cantate de la joie* (1961), d'Ovidiu Varga, pour soprano, baryton, basse, voix d'enfant, chœur d'enfants, chœur mixte et orchestre, est composée à partir de vers de Vlaïcu Bîrna et Ovidiu Varga.

Un autre représentant d'élite de la musique roumaine contemporaine, le regretté Paul Constantinescu, n'a point écrit de cantates au sens classique du terme, mais trois de ses créations dans le domaine vocal symphonique méritent une mention particulière: il s'agit de la *Foire sur le Mont Găina* (1953), pour ténor, chœur masculin et orchestre, œuvre conçue sur des thèmes tirés du folklore, d'une rare beauté mélodique, aux accents pittoresques, des cycles pour voix et orchestre *Riga Crypto et la Lapone Enigel*, petite ballade sur des vers de Ion Barbu, pour voix de contralto, soprano, récitant et orchestre réduit (1936—1951), ainsi que de *Sept chants de notre rue*, sur des vers de Cicerone Theodorescu, pour baryton et orchestre symphonique (1959). Ces deux dernières œuvres mettent fortement en évidence l'originale et complexe vision polymodale de l'auteur, dont l'œuvre se place sur la ligne des créations de Bartok, Enesco et Messiaen. Ce triptyque vocal-orchestral situe le compositeur comme un admirable créateur

d'atmosphère, par l'intermédiaire d'un style musical original.

S'inspirant des vers de Victor Tulbure, le compositeur Sigismund Toduţă, originaire de Cluj, a composé une ample cantate pour soprano, chœur et orchestre, intitulée *Ballade du drapeau.* Cette œuvre, conçue en six parties — introduction, récitatif, variations, marche funèbre, passacaille et fugue — exprime, d'une part, la douleur d'une mère ayant perdu son fils unique à la guerre et dépeint, d'autre part, la vision de l'avenir dans une nouvelle société. Cette ballade débute par une introduction parcourue de sonorités sombres, annonçant le climat funèbre d'un récitatif dramatique exposé par le soprano soliste. Dans ce fragment d'un caractère profondément tragique se distinguent des thèmes d'un caractère mélodique triste, issu des modes d'origine populaire, rappelant le chant funèbre transylvain, tandis que l'orchestre participe à l'atmosphère douloureuse, par des accents harmoniques ponctués d'aspérités. Dans l'épisode suivant, le commentaire du chœur culmine avec de suggestifs effets de «parlando» après quoi un marche funèbre accablante, se déployant lentement, sans grands contrastes, sur un « ostinato » des instruments graves, vient apaiser le tumulte de l'âme. La « passacaille » constitue un moment d'émotion, réalisé avec un sens marqué de la polyphonie vocale. La partie finale, où apparaît une double fugue, sur les paroles:

« *La chemise de ses mains tissée*
Drapeau de flammes, fut hissée ».

clôture avec sérénité cet ample poème vocal symphonique. Sigismund Toduţă, créateur qui continue la tradition classique, s'avère un authentique adepte de la mélodie, faisant montre d'un penchant pour le lyrisme

Zeno Vancea est l'auteur de deux créations vocales symphoniques: le *Chant de la paix* (1961), cantate pour chœur et orchestre, est une œuvre sereine, d'une dense écriture polyphonique, pouvant être considérée, grâce à son caractère néo-renaissance, comme un madrigal élargi; le *Requiem*, composé en 1940—1941 porte une empreinte tragique, exprimée par une musique d'un pathétisme grave et profond, d'une polyphonie magistrale, dont les accords compacts d'une dureté de granit et les groupes de sons annoncent le développement ultérieur de la musique moderne. L'atmosphère rappelle, bien que l'auteur utilise de tout autres moyens d'expression, celle du fragment « Lacrymosa », du *Requiem* de Mozart. Le *Requiem* de Zeno Vancea est une marche funèbre dédiée aux héros tombés au champ d'honneur. Dans cette œuvre d'un style monumental, le tragique, de type classique, épuré de toute tendance romantique ou expressionniste, rappelle le tragique énescien d'*Œdipe;* les affinités de l'auteur avec la poésie et l'art folklorique roumains sont évidentes.

Le poème vocal symphonique pour baryton, chœur et orchestre *l'Oiseau du large* a été dédié par le compositeur Gheorghe Dumitrescu au 45e anniversaire du Parti Communiste Roumain. *L'Oiseau du large* symbolise le parti lui-même. Le compositeur s'est attaché à restituer le plus fidèlement possible, en langage musical, le contenu des vers écrits par Cicerone Theodorescu, le poème ayant la forme d'un grand lied dont le matériau initial, repris dans la conclusion avec certaines modifications, encadre un épisode central d'une atmosphère différente. Dans le final, les voix conjuguées du chœur et du soliste rivalisent pour créer une atmosphère de luminosité extrême; le tout s'achève sur une longue pédale chorale qui, se perdant dans l'aigu, suggère l'image d'une étendue à perte de vue.

De la génération post-énescienne on peut encore citer Nicolae Brînzeu, avec le morceau *Fêtes* (1959), deux tableaux symphoniques avec chœur, ainsi que la cantate *Prière*, pièces largement accessibles et bien construites de Constantin Palade, auteur des dramatiques cantates *Ballade de Gheorghe Doja* (1951), pour baryton, chœur mixte et orchestre, *Griviţa combattante*, ample cantate située aux limites de l'oratorio, conçue pour solistes, chœur et orchestre, le *Chant de ma patrie* (1955), pour chœur mixte et orchestre, la *Suite martiale* (1959), pour solistes, chœur masculin et orchestre, enfin, *le Communiste* (1962), poème pour chœur mixte et orchestre (sur des vers de Nicolae Labiş). Toutes les créations vocales, symphoniques et chorales de Constantin Palade se caractérisent par leur inspiration puisée dans le chant populaire roumain, leurs thèmes expressifs, frappants, traités par des moyens sonores efficients, toujours très simples, fait qui confère à cette musique une large accessibilité. Les œuvres d'Emil Lerescu, auteur de la cantate pour baryton, chœur mixte et orchestre *les Messagers de la Patrie*, composée en 1957, font partie, quant au style, du même contexte. Les œuvres de Dinu Stelian sont parcourues de mélodies chantantes, souvent nuancées d'un coloris modal, de type diatonique. L'harmonie est simple, les fonctions tonales bien dessinées et harmonisées au contenu d'idées et de sentiments qu'elles suggèrent. Nous mentionnerons les œuvres *Cantate de l'Armée* (1949), conçue pour chœur masculin et orchestre, *Résonnent les villages* (1962), une virile suite symphonique pour chœur, avec accompagnement d'orchestre, et *Chant de l'Armée populaire*, sur des vers de Valeriu Cîmpeanu. La suite pour solistes, sextuor vocal féminin, chœur masculin et orchestre intitulée *le Parti vainqueur* fait également partie de ses créations. La musique de Dinu Stelian, dont l'écriture ne pose pas de problèmes nouveaux, la technique de la composition demeurant traditionnelle, a le mérite d'appartenir à un art direct, empreint d'une grande vigueur et d'optimisme.

Constantin Arvinte a composé un grand nombre de tableaux chorégraphiques révélant la beauté des chants lyriques et des rythmes capricieux des danses populaires roumaines. Dans ce contexte, rappelons le poème les *Héros de Griviţa*, pour présentateur, chœur mixte, ballet et orchestre, sur des vers de Victor Tulbure, et un livret de Hero Lupescu, où la musique de Florin Comişel recourt fréquemment aux évocations folkloriques, adaptées avec simplicité à l'aide d'une facture harmonique et généralement diatonique. La cantate inspirée intitulée *A la mort d'Etienne-le-Grand*, de Harry Brauner, est une œuvre difficile

à intégrer dans un courant artistique. La simplicité efficiente de l'écriture met en relief la ligne mélodique d'une grande force expressive. Le style de cette cantate évoque les motifs d'Enesco ou encore la simplicité des sculptures de Brancusi. La cantate *A la mort d'Etienne-le-Grand* impressionne par son frisson lyrique équilibré, par ses mélodies d'une beauté rare et authentique.

Dans la génération plus jeune on distingue tout d'abord une première catégorie de compositeurs, rattachés à la conception traditionnelle de la composition. Ainsi, les cantates de Theodor Bratu *Nous donnerons vie au rêve* (1959), sur des vers de C. Cîrjan, et *les Mineurs du Jiu* (1957), sur des vers de Theodor Bratu, Petre Ghelmez et Ion Meiţoïu, relèvent de cette catégorie. Par leurs dimensions plus amples, les créations *Luchian*, *les Saisons du Bărăgan*, *Dans la plaine de Mărăşeşti* et autres cantates, révèlent une tendance vers un style de composition évolué, reflétant de nouvelles combinaisons harmonico-polyphoniques et de timbre originales. Laurenţiu Profeta a particulièrement réussi ses morceaux vocalo-orchestraux tels que: *Chants de camp* (1957), suite pour solistes, chœurs d'enfants et orchestre, et *Cantate de la Patrie* (1959) pour récitant, mezzo-soprano, chœur mixte et orchestre sans cordes (vers de Eugen Frunză). Cette dernière œuvre se caractérise par une intéressante corrélation entre la mélodie et l'harmonie, appuyée sur un couple de quartes et de quintes, évoquant les procédés impressionnistes ainsi que les procédés « néo-classiques » de Paul Hindemith. La sereine musique de l'œuvre *le Petit sapin solitaire* (1960), conte symphonique inspiré dédié aux enfants, se déroule telle une « gymnastique sonore dans l'azur ».

Contrastant par son caractère dramatique prononcé, la cantate *Hommage à la vie* (1963) de Carmen Petra Basacopol, se présente comme de méditatives « expressions sonores » pour baryton et orchestre, sur des vers de Eugen Jebeleanu. Cette œuvre met en valeur un certain goût du « clair-obscur » et un sens solide de la construction de la matière. Orchestrant et amplifiant plusieurs pièces chorales de choix, Radu Paladi a réalisé quelques cantates miniature dotées d'une grande fraîcheur mélodique, telles que *Entrons dans la ronde* (1955), pour chœur mixte et orchestre (sur des vers de Nina Cassian), et *Cadeau de noces* (1957), pour chœur mixte et orchestre (vers de Ion Serebreanu), création d'un lyrisme exaltant, d'une captivante authenticité folklorique.

D'un style évolué font preuve les cantates réalisées par Andreas Porfetye, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoïu, Myriam Marbé, Dumitru Capoïanu, Aladar Zoltan, Erwin Junger, Adalbert Winkler, Adrian Raţiu, Ştefan Mangoïanu ou George Draga, du fait que celles-ci adoptent une conception modale plus chromatique, ainsi que d'autres éléments de la technique de composition contemporaine appréciés par les classiques du siècle (Enesco, Bartok) et en général par de nombreux auteurs des écoles nationales de nos jours.

Andreas Porfetye a écrit trois cantates lyriques: la *Cantate de chambre* (1959) pour mezzo-soprano, violoncelle et orchestre (sur des vers de Nicolae Labiş), *le Communiste* (1962), pour mezzo-soprano, chœur mixte et orchestre (également sur des vers de Nicolae Labiş) et *A la mémoire de Mihaïl Sadoveanu* (1962), pour alto, chœur mixte et orchestre, sur des vers de Profira Sadoveanu. Il s'agit d'un langage dont « le total chromatique », subtilement traité, réussit à offrir l'image d'un art vocalo-symphonique dominé par des sens esthétiques majeurs, un art qui s'identifie, sans ostentation, à la notion d'« optimisme ».

L'*Ode à ma ville* (1963) — cantate pour chœur et orchestre sur des vers de Nina Cassian — de Theodor Grigoriu est également un poème lyrique ayant pour point de départ des modes populaires chromatiques donnant naissance à de délicates mélodies, comme dans la musique énescienne de la dernière manière. En dépit de l'absence de contrastes, les lignes polyphoniques touffues créent une ambiance sonore agréable, prédisposant à la méditation. La même atmosphère de contemplation lumineuse se dégage du laconique poème pour soprano et orchestre de Pascal Bentoïu, intitulé *Chant nouveau*. Un lyrisme pastoral conjugué, dans la partie centrale, avec une vigueur folklorique saisissante se détache de la *Cantate rustique* de Myriam Marbé; la modalité chromatique, une polyphonie simple et une instrumentation transparente transposent harmonieusement les vers de Cicerone Theodorescu, inspirés de la vie du village roumain, de l'époque socialiste. Un style recourant à de nouveaux moyens d'écriture vocale — « clastères », sons indéterminés, chœur parlé, effets percutants — caractérise la dramatique création chorale intitulée *Rite pour la soif de la terre*, œuvre capitale de l'auteur. Dans les *Cinq chants de Transylvanie* de Dumitru Capoïanu (1961) — pour chœur féminin, hautbois solo et orchestre d'instruments à cordes — l'auteur dépeint en couleurs vives un paysage rustique évocateur; des mélodies diatoniques, modales, traitées avec davantage d'harmonie que de polyphonie et orchestrées avec beaucoup de goût et de raffinement composent un discours musical équilibré.

Des éléments du folklore transylvain et hongrois, harmonieusement conjugués en une palette sonore évoquant parfois les œuvres sereines de Bartok et Kodaly, se distinguent dans les œuvres vocalo-symphoniques de Erwin Junger et Adalbert Winkler; nous faisons allusion au *Chant du printemps* (1954), cantate pour baryton, chœur mixte et orchestre (sur des vers de Sandor Petofi), et à la *Cantate de nos jours*, pour ténor, chœur mixte et orchestre (sur des vers de George Iarin et Leonida Neamţu). Plus originales, dotées d'une force émotionnelle plus prononcée, sont les deux œuvres vocalo-symphoniques de Zoltan Aladar: *Chants de jeunesse et d'amour* — cantate sur des thèmes populaires hongrois pour solistes, chœur et orchestre (1953) — et *Cinq lieder à caractère lyrique*, plus évolués sous le rapport de la technique de la composition, grâce à la magistrale introduction du « total chromatique ». Zoltan Aladar témoigne d'une excellente maîtrise du style vocal et vocal-instrumental ainsi que d'un sens judicieux des proportions. Une modalité originale, obtenue comme une synthèse du langage d'Enesco, de Bartok et de Messiaen,

distingue la cantate d'Adrian Raţiu *Ode à la paix*, pour chœur mixte et orchestre, sur des vers de I. C. Aslan, ainsi que celle de Ştefan Mangoianu, intitulée suggestivement *la Maison*, qui témoignent d'une conception esthétique hardie.

Deux cantates composées par Gheorghe Costinescu et George Draga renouvellent la complexité modale-polyphonique du langage énescien de la dernière période de création. La cantate de Gheorghe Costinescu — *Chant des rivières du pays* — se distingue par son style vigoureux et ses couleurs très vives, obtenues par des procédés instrumentaux originaux, et parfois des suggestions d'effets d'onomatopées. La *Cantate solennelle*, de George Draga, bien que recourant à un langage du même genre, contraste par une inclination prononcée vers un lyrisme délicat, obtenu à l'aide de polyphonies et d'éléments sonores moins appuyés, réalisés avec une plus grande économie de moyens. L'une et l'autre de ces cantates ont le mérite d'interpréter le noble sentiment de l'amour de la patrie en des œuvres expressives, dépourvues d'effets extérieurs gratuits et de grandiloquence.

Mentionnons encore des cantates remarquablement expressives telles que *Et la paix sera* et *Cantate de la belle saison*, de Walter Mihaï Kepper, traitées avec une grande richesse de moyens polyphoniques, les deux cantates de Emil Simon — la première plus traditionnelle, la seconde offrant des éléments du « total chromatique » bien conduits sous l'aspect sonore — ainsi que la très accessible et lumineuse cantate *Jeunesse*, de Irina Odăgescu, dont les compartiments du chœur et de l'orchestre sont harmonieusement équilibrés. La pièce *Pintea, le vaillant*, de Nicolae Brînduşi, inspirée par les traditions séculaires et les exploits héroïques du peuple roumain, traite le folklore avec une fantaisie de timbre harmonico-polyphonique d'une puissante force émotionnelle.

De nombreux compositeurs sont partis de la technique avancée des représentants des écoles nationales — Enesco, Bartok, Stravinski — et des expressionnistes de l'école viennoise pour aboutir finalement à la technique néo-modale d'un Messiaen ou au structuralisme de créateurs tels que Boulez, Nono, Stockhausen, Bério, etc. Dans presque tous les cas, le rapport avec le folklore autochtone est maintenu et c'est peut-être la raison pour laquelle les œuvres créées ne tombent pas dans l'abstrait, l'aridité et le style monochromatique.

Aurel Stroë a écrit, en ce sens, quatre œuvres: une lumineuse *Cantate solennelle* (1959), pour chœur mixte et orchestre (sur des vers de V. Tulbure), la *Cantate pour chœur et orchestre* (1957) sur des vers de Pablo Neruda, évoquant le néoclassicisme d'Igor Stravinski, et deux autres qui sont des chefs-d'œuvre de la musique symphonique roumaine: *Cantate pour alto, chœur mixte et orchestre de chambre* (1959), sur des vers de Paul Eluard, et *Monumentum* (1961), poème pour un groupe de barytons et une formation orchestrale, sur des vers de Nichita Stănescu. La musique d'Aurel Stroë est caractérisée par une modalité chromatique frappante, une pensée polyphonique complexe ainsi qu'une luxuriante fantaisie de rythme et de timbre, groupées en une originale conception « structuraliste ». Les trois cantates de Ştefan Niculescu sont également très intéressantes. La *Cantate solennelle*, pour chœur de femmes et orchestre de chambre, sur des vers de Nina Cassian (1959), parcourue de mélodies très lumineuses, encadrées dans les « modes à transposition limitée » d'Olivier Messiaen, est peut-être la plus accessible. Le structuralisme néo-sériel constitue le fondement des *Cantates* n° 2 et 3, — notons qu'un coloris tragique se dégage de la cantate n° 2, écrite pour ténor, chœur mixte et orchestre (1960), sur des vers de Gellu Naum, tandis que la 3e est caractérisée par une luminosité bucolique (pour mezzo-soprano et une formation d'instruments à vent), elle est construite selon une polyphonie complexe et non dépourvue de surprenantes hétérophonies, si bien que nous sommes fondés à penser qu'elles s'inspirent des anciens néerlandais et de Georges Enesco. La musique s'inscrit dans le cadre d'une vision sereine, en vertu de laquelle l'« humain » ne capitule pas devant la « prédestination ».

Au-delà de la complexité modale, polyphonique, rythmique et instrumentale — notons une utilisation impressionnante des instruments de percussion — la musique de Tiberiu Olah, compositeur au talent vigoureux, ne renonce pas à un généreux emploi de la mélodie et à la communication directe avec son auditoire.

Les deux cantates — *Cantate sur des thèmes tchangaï** (1957) et *En volant sur les ailes du rêve* (1959), sont parcourues tantôt par une psalmodie lente, biblique, tantôt par une vive joie de vivre. La musique est écrite, comme diraient les Italiens, « con cuore »... Les cantates d'Anatol Vieru *le Merle d'Ilie Pintilie*, sur des vers de Veronica Porumbacu (1949), la *Cantate des années-lumière* (1960), sur des vers de Nina Cassian, et le *Combat contre l'inertie* (1961), pour voix et formation de chambre (sur des vers de Nicolae Labiş et George Bacovia) sont plus abstraites, d'une expression plus dure. Les deux dernières surtout — encadrées dans des modes chromatiques fréquemment complémentaires, tendant vers le « total chromatique » — se sont imposées par la complexité des thèmes et leur admirable construction, des forces concrètes actualisant les potentialités insoupçonnées de la spiritualité. Une puissante expression tragique se détache de la cantate *Sur une plage japonaise*, de Mircea Istrate, protestation vibrante, sur des vers émouvants de Nina Cassian, contre les crimes de la guerre. La musique, conçue sur le principe des structures néo-sérielles, auxquelles s'ajoutent de puissants effets choraux — chœur parlé, sons indistincts, faisceaux sonores — est en parfaite harmonie avec le coloris sombre du texte, qui ne s'apaise qu'au final de la cantate. Dans *le Chêne de Horia*, Cornel Ţăranu donne la mesure de son talent en conjuguant le lyrisme et la vigueur, la tradition classique de la forme avec des reprises (variées toutefois) et d'ingénieux artifices novateurs d'écriture: faisceaux sonores, combinaisons originales de timbres, intonations

* « Ceangăi » (prononcer tchangaï): population hongroise de Moldavie

largement chromatiques, etc. La cantate d'Alexandru Hrisanide, sur des vers de Mallarmé, dans laquelle on remarque surtout l'intervention, d'une noblesse retenue, exaltante, des sonorités de l'orgue, peut être considérée comme une synthèse entre le langage énescien et celui d'Olivier Messiaen.

Le souci d'une structuration nouvelle du langage musical, au moyen de systèmes déterminés par des tendances au néo-modalisme, apparaît dans presque toutes les cantates de Corneliu Cezar, admirablement orchestrées et dotées d'une force dramatique prononcée, incontestablement théâtrale; chez Lucian Meţianu, dans sa lumineuse *Cantate* inspirée, composée au terme de ses études au Conservatoire, et qui ne s'apparente nullement aux « travaux scolastiques », chez Mihaï Moldovan, dans ses *Rituels*, et surtout chez Mihaï Mitrea Celarianu dans *le Chant des étoiles*, heureuse synthèse sério-modale, dont la maîtrise indiscutable de l'équilibre sonore assura à l'auteur le prix de la Biennale de Paris, en 1967. Liviu Glodeanu est également un indiscutable compositeur de cantates. Ses créations les plus réussies: *les Jeunes soldats défunts* (1958), la *Cantate 1933* (1961), la *Suite pour chœur d'enfants, instruments à vent et de percussion, sur des vers populaires*, ainsi qu'*Ulysse* (1967—1968) prouvent que la nouveauté des moyens d'expression compte moins que la juxtaposition innovatrice et originale de certains éléments de langage, fussent-ils plus anciens.

La présence de la chanson de masse et de la cantate dans la création de tous les compositeurs roumains contemporains témoigne par elle-même de la permanence active de la musique dans la vie de la société socialiste contemporaine.

GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEŞTI: Dessin

Abonnez-vous à la

REVUE ROUMAINE

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

«LIBRI»

Bucarest—Roumanie

B. P. 134—135

OU AUX FIRMES SUIVANTES:

FRANCE: *Messageries de la Presse Parisienne*, 111, rue Réaumur, Paris 2e; *Agence Littéraire et Artistiaue Parisienne*, 7, rue Bebelleyne, Paris 8e; *Librairie Hachette*, 25, rue de Cévennes, Paris 5e. **ALBANIE**: *Ndermaja Shtetnore e Botimeve*, Tirana. **R. D. ALLEMANDE**: *Deutscher Buch — Export-und-Import*, Leninstrasse 16, Leipzig 701 **R. F. D'ALLEMAGNE**: *Kubon & Sagner*, P.O.B. 68, *Munich* 34; *W. E. Saarbach*, P.O.B. 1510—5, Cologne; *Pressevertriebsgesellschaft*, Börsenstrasse, Francfort-sur-le-Main; *Kunst und Wissen — Erich Bieber*, P.O.B. 46, 7 Stuttgart 1. **ARGENTINE**: *Editorial Sudamerican S. A.*, Alsina 500, Buenos Aires. **AUSTRALIE**: *Current Book Distributors*, 168—174 Day Street, Sydney. **AUTRICHE**: *Globus Buchvertrieb*, Salzgries 16, Vienne XX. **BELGIQUE**: *Du Monde Entier*, 5, Place St Jean, Bruxelles; **AGENCE ET MESSAGERIES DE LA PRESSE**, 14—22, rue du Persil, Bruxelles. **BRÉSIL**: *Agencia Intercambio Cultural*, Rua Riachuleo 432, loja 2, Sao Paulo. **R. P. de BULGARIE**: *Hemus*, 11, Place Slaweikoff Sofia. **CANADA**: *Progress Book*, 42—48, Stafford Street, Toronto 3, Ontario; *Co-operative Bookshop Ltd.*, 882 Main Street Winnipeg; *International Subscription Agency Periodica*, 5090 Papineau, Montréal 34. **CEYLAN**: *The Lake House Bookshop*, P.O.B. 244, Colombo. **R.P. de CHINE**: *Waiwen Shudian*, P.O.B. 88, Pékin. **COLOMBIE**: *Libreria Buchholz Galeria*, av. Jimenez de Quesada 8—40, Bogota. **R. P. de CORÉE**: *Chulphanmul*, Pyongyang. **CUBA**: *Cubartimpex*, Simon Bolivar 1, La Havane. **DANEMARK**: *Ejnar-Munksgaard*, Noregade 6, Copenhague. **ESPAGNE**: *Libreria Herder*, Calle de Balmas 26, Barcelone; *Libreria Buchholz*, Paseo de Recoletos, Madrid. **FINLANDE**: *Akateeminen Kirjakanppa*, P.O.B. 128, Helsinki, **GRANDE-BRETAGNE**: *Collet's Holdings Ltd.*, Denington Estate, Wellinborough, Northants; *Central Books Ltd.*, 27, Grays Inn Road, London W.C. 1. **GRÈCE**: *Atom*, Rue Karagheorghi 7, Athènes. **R. P. HONGROISE**: *Kultura*, P.O.B. 149, Budapest 62. **INDE**: *Current Book House Maruti Lane*, Rue Raghunath Dadaj, Bombay 1; *People's Publishing House*, Rani Jhansi Road, N., New Delhi **I. ISRAËL**: *Hai flepac Ltd.*, Rue Arlosoroff 11, Haïfa; *Lepac Ltd.*, Rue Rambam 15, Tel Aviv. **ITALIE**: *So. Co. Lib. Ri Export-Import*, Piazza Margana 33, Rome; *Libreria Commissionaria Sansoni*, Via Gino Capponi 26, Florence; *Santo Vanasia*, 71, Via M. Machi, Milan. **JAPON**: *Hauka Ltd.* 2 *Handa Zimbocho*, 2 chome Kiyoda-ku, Tokyo; *Far Eastern Book Sellers Kanda*, P.O.B. 72, Tokyo; *Maruzen Ltd.*, P.O.B. 605, Tokyo-Central. **LIBAN**: *The Levant Distributors Co.*, P.O.B. 1181, Beyrouth. **MALI**: *Librairie Populaire du Mali*, B.P. 28, Bamako. **MAROC**: *Société Chérifienne de la Presse S. A.*, 1, Place de Bandoeng, Casablanca. **MEXIQUE**: *Editorial Grijalbo S.A.*, Apartado 28568, Mexico 17 D. F. **MONGOLIE**: *Mongologosknigotorg*, Oulan-Bator. **NORVÈGE**: *Norsk Bogimport*, P.O.B. 3267, Oslo. **PAYS-BAS**: *Swets & Zeitlinger*, Keizersgraacht 487, Amsterdam C; *Martinus Nijhoff*, P.O.B. 269, La Haye (Den Haag); *Meulenhoff*, Beulingstraat 2, Amsterdam. **POLOGNE**: *Ruch*, Ul. Wronia 23, Varsovie. **PORTUGAL**: *Libreria Buchholz*, Avda. Liberdade, Lisbonne. **SUÈDE**: *D. C. Fritze*, Fredgatan 2, Stockholm 16; *Gumperts A.B.*, Södra Hamngatan 35, Göteborg. **SUISSE**: *Pinkus & Cie.*, Froschaugasse 7, Zürich; *Fachbücherei Bern*, Postfach 379, Berne II; *Librairie Rousseau*, 36, rue Jean-Jacques Rousseau, Genève. **R. S. de TCHÉCOSLOVAQUIE**: *Artia*, Ve Smeckach 30, Prague I. **TUNISIE**: *Sned*, 10, Rue de Russie, Tunis. **TURQUIE**: *Ark Tikaret Ltd.*, P.O.B. 577, Ankara; *Librairie Hachette*, 469, Istiklal Caddesi Beyoglu, Istanbul. **U.R.S.S.**: *Mejdunarodnaia Kniga*, Moscou G-200. **U.S.A.**: *Dolphin Service*, P.O.B. 8927, Washington 3 DC; *Turner Subscription Agency*, 235, Park Avenue South, New York 3, N.Y.; *Fam Book Service*, 69, Fifth Avenue Suite 8 F, New York 10003, N.Y.; *Continental Publications*, 111, South Mermanee Ave., St. Louis Missouri 63105. **R. D. du VIETNAM**: *So Xuant Nhap Sach Bao*, Hai Ba Trung 32, Hanoi. **R. S. F. de YOUGOSLAVIE**: *Jugoslovenska Kniiga*, Terazije 27, Belgrade; *Forum* 1, Voijvode Misica, Novisad; *Prosveta*, Terazije 16/1, Belgrade; *Nolit*, Ul. Terazije 27, Belgrade.

43.434